

INVESTIGACIÓN, DESARROLLO E INNOVACIÓN UNIVERSITARIOS



INVESTIGACIÓN, DESARROLLO E INNOVACIÓN UNIVERSITARIOS

Coordinadores

**Estrella Martínez Rodrigo
Pura Raya González
Xabier Martínez Rolán**



MADRID · LONDRES · MÉXICO · NUEVA YORK · MILÁN · TORONTO
LISBOA · NUEVA DELHI · SAN FRANCISCO · SIDNEY
SAN JUAN · SINGAPUR · CHICAGO · SEÚL

INVESTIGACIÓN, DESARROLLO E INNOVACIÓN UNIVERSITARIOS

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La información contenida en este libro procede de una obra original entregada por sus autores. Ni McGraw-Hill Interamericana de España ni Fórum XXI se responsabilizan de la exactitud o perfección de la información publicada ni suscriben los contenidos y opiniones vertidas en ellos, que representan exclusivamente el punto de vista de los autores.

El Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas (Fórum XXI), la Sociedad Española de la Comunicación Iberoamericana (SEECI), el Grupo Complutense de Investigación en Comunicación “Concilium” y el Departamento CAP 2 de la UCM auspician la presente colección “Innovación y Vanguardia Universitarias”.



© Fórum XXI

Derechos reservados © 2016, respecto a la primera edición en español, por:

McGraw-Hill/Interamericana de España, S.L.
Edificio Valreality, 1.ª planta
Basauri, 17
28023 Aravaca (Madrid)

ISBN: 9788448612733

MHID: 9780008501495

Depósito Legal: M-42383-2016

Editora: Cristina Sánchez Sáinz-Trápaga

Director General España y Portugal: Álvaro García Tejada

Director Gerente Universidad y Profesional: Norberto Rosas Gómez

Equipo de preimpresión y diseño de interiores: Jaume Gironés

Diseño de cubierta: ciannetwork

Impresión:

1234567890 - 9865432017

IMPRESO EN ESPAÑA – PRINTED IN SPAIN

CONTENIDO

Capítulo 1

La traducción automática y el lenguaje controlado en el ámbito de la traducción financiera	1
---	---

Elena Alcalde Peñalver (Universidad de Burgos -España-)

Capítulo 2

La prevención en los medios. Evolución y Periodismo de Prevención.	11
--	----

Silvia Alende Castro (Universidad de Vigo -España-)

Capítulo 3

Etnografía de los videojuegos: hacía una nueva antropología de la comunicación	27
---	----

Lluís Anyó (Institut Català d'Antropologia -España-)

Capítulo 4

Estado actual del mercado tradicional del videojuego en Japón	43
---	----

José Borja Arjona Martín (Universidad de Granada -España-)

María Victoria López Pérez (Universidad de Granada -España-)

Capítulo 5

La prensa escrita desde la dictadura hasta la crisis a través de las cabeceras más representativas de España	57
---	----

Felisa Arribas (Universidad Complutense de Madrid -España-)

Capítulo 6

Herramientas para la selección de textos literarios infantiles.	75
---	----

Luna Baldallo González (Universidad de Huelva -España-)

María Victoria Galloso Camacho (Universidad de Huelva -España-)

Capítulo 7

Periodismo digital, medios e interactividad en Colombia. Una revisión (1996–2016).	83
---	----

Daniel Barredo Ibáñez (Universidad del Rosario -Colombia-)

Capítulo 8

Retos éticos del periodismo económico actual. Los datos y su correcta utilización en el ejercicio del periodismo	95
---	----

Yolanda Berdasco-Gancedo (Universidad a Distancia de Madrid -España-)

Capítulo 9

- La fidelización del capital humano en las empresas y su relación
con la comunicación. 111
Jara Bernués Oliván (Universidad de Zaragoza -España-)

Capítulo 10

- La evolución de la comunicación oral y las nuevas tecnologías:
investigaciones y metodología analítica 123
Carmen Rosa Borrás Machado (Universidad Complutense de Madrid -España-)

Capítulo 11

- Reputación y discapacidad: La gestión inclusiva de la discapacidad
como fuente de la reputación empresarial 141
Ana María Casado Molina (Universidad de Málaga -España-)
Marta González Álvarez (Universidad de Burgos -España-)

Capítulo 12

- Análisis de las noticias científicas en la revista Campus
de la Universidad de Granada (1984-2007) 159
Carlos Centeno Cuadros (Universidad de Granada -España-)

Capítulo 13

- El futuro de los vendedores de prensa en el siglo XXI 173
Alfonso de la Quintana García (Universidad Rey Juan Carlos -España-)

Capítulo 14

- Herramienta de apoyo a la Evaluación Formativa
en Trabajos Fin de Grado y Fin de Máster 189
Ana María Díez-Suárez, Laura Álvarez de Prado, Álvaro de la Puente-Gil,
Jorge Juan Blanes Peiró, Miguel de Simón-Martín y Alberto González-Martínez
(Grupo de Innovación Docente en Ingeniería Energética y Minera en la Universidad
de León -España-)

Capítulo 15

- A linguagem: importância do lúdico como recurso para
uma aprendizagem diferenciada. 209
Maria José dos Santos Cunha (U. de três-os-montes e Alto Douro -Portugal-)

Capítulo 16

- Necesidades de información de los trabajadores de la facultad
de comunicación de la Universidad de La Habana 219
Diana Fagundo Martínez (Universidad de La Habana -Cuba-)
Déborah Torres Ponjúan (Universidad de La Habana -Cuba-)
Alejandro Medina González (Universidad de La Habana -Cuba-)

Capítulo 17

- El histerismo de la mujer en el siglo XIX y su evolución histórica 235
Belén Fernández de Alarcón Roca (Universidad Rey Juan Carlos -España-)

Capítulo 18

Artistic relations between the Spanish and Ottoman Empires:
 Depicting the city of Istanbul in the 18th century 245
Marina Gacto Sánchez (Koç Üniversitesi -Turquía-)

Capítulo 19

Comunicar con el arte: La decoración del Salón y Gabinete
 de los Espejos del Alcázar de Madrid en el siglo XVII. 261
Esther Galera Mendoza (Universidad de Granada -España-)

Capítulo 20

La transferencia del conocimiento en trabajo social.
 Investigación y experiencia práctica para la innovación 279
Francisco Javier García-Castilla
(Universidad Nacional de Educación a Distancia -España-)
Eloy Vírveda-Sanz (Universidad Nacional de Educación a Distancia -España-)

Capítulo 21

Innovación para la Empresa Informativa con nuevos modelos de negocio 293
Pedro García-Alonso Montoya (Universidad Complutense de Madrid -España-)

Capítulo 22

Análisis del caso *Elle* y el discurso informativo
 de las revistas femeninas durante la crisis en España 307
Ruth Gómez de Travesedo Rojas (Universidad de Málaga -España-)

Capítulo 23

La campaña electoral de 2011 en España, o la videopolítica
 como herramienta de márketing 2.0 325
Encarnación Hidalgo Tenorio (Universidad de Granada -España-)
Francisco José Sánchez García (Universidad de Granada -España-)

Capítulo 24

Creación de un plan de *Social Media* para una ONG.
 El caso de la Fundación Albihar 341
Antonio Pedro Leiva Burgos (Universidad de Granada -España-)

Capítulo 25

Diversidad cultural-religiosa y formación del profesorado 355
Núria Llevot Calvet, Olga Bernad Caveró y Carme Molet Chicot
(Universidad de Lleida -España-)

Capítulo 26

Análisis cuantitativo del marketing deportivo
 en los clubes de fútbol de la LFP 367
Gema Lobillo Mora (Universidad de Málaga -España-)
Francisco Javier Romero García (Universidad de Málaga -España-)

Capítulo 27

Calidad y audiencia en los informativos de televisión.

Estudio empírico de Antena 3 y Telecinco 379
*M^a Eugenia López Sanz (CEADE -España-)***Capítulo 28**Rendir cuentas en Twitter: el *ombudsman* en medios españoles 389
*Carlos Maciá-Barber (Universidad Carlos III de Madrid -España-)***Capítulo 29***El tiempo entre costuras*: de la voz narradora a la enunciación fílmica 401
*Ana Malmierca Hernández (Universidad Internacional de La Rioja -España-)***Capítulo 30**Patrimonio virtual y Educación Artística. Estudio de caso de la iniciativa
“The next Rembrandt” 417
Rafael Marfil-Carmona (Universidad de Granada -España-)
*Dolores Álvarez-Rodríguez (Universidad de Granada -España-)***Capítulo 31**La mediatización del conflicto sociopolítico:
el proceso independentista catalán en los medios de comunicación 427
*Albert Mercadé Massó (Universidad Pompeu Fabra de Barcelona -España-)***Capítulo 32**El 20 D en las portadas de la prensa española:
diferentes versiones de los mismos resultados. 435
Ainara Miguel Sáez de Urabain (Universidad del País Vasco -España-)
*Miguel Ángel Moreno Gallo (Universidad de Burgos -España-)***Capítulo 33**La Gestión de la Comunicación de Crisis: casos de empresas españolas. 453
José Gabriel Mira Agulló, M^a Concepción Parra Meroño y Beatriz Peña Acuña
*(Universidad Católica San Antonio de Murcia -España-)***Capítulo 34**Tijuana: Maquiladora Industry, Higher Education,
and Corporate Citizenship (1965-2000) 471
Víctor Molina-Dueñas (Universidad Técnica de Ambato -Ecuador-)
Santiago X. Peñaherrera (Universidad Técnica de Ambato -Ecuador-)
*José M. Lavín (Universidad Técnica de Ambato -Ecuador-)***Capítulo 35**Las portadas de los diarios como sistema de educación en el acoso escolar 483
*Ramón Navarrete-Galiano (Universidad de Sevilla -España-)***Capítulo 36**Estudio interdisciplinar de la biomasa en el contexto energético sostenible
de la Unión Europea 497
José Pablo Paredes Sánchez (Universidad de Oviedo -España-)

Capítulo 37

Desarrollo de un modelo matemático de los factores de productividad
laboral en la industria manufacturera en Hermosillo, Sonora (México) 505

Francisca Pedroza Montero

(U. Tecnológica de Hermosillo en Sonora y U. de Sonora -México-)

Silvia Leticia Sánchez Fuentes (Universidad de Sonora -México-)

Capítulo 38

Efectos del uso estereotipado del género en los spots publicitarios
sobre la intención de compra de los/as consumidores/as 513

Susana Puertas Valdeiglesias (Universidad de Granada -España-)

Capítulo 39

Desarrollo de competencias digitales en el periodismo
para el mejoramiento del perfil profesional 531

Paola Eunice Rivera Salas (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla -México-)

Hilda Gabriela Hernández Flores

(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla -México-)

Capítulo 40

Lo prohibido y lo permitido en la publicidad de medicamentos en España:
Caracterización y límites lingüísticos 551

Sara Robles Ávila (Universidad de Málaga -España-)

Capítulo 41

Medios de comunicación durante la Transición española (1975-1982):
la etapa dorada de la prensa y el boom de la fotografía
en *La Movida madrileña*. 569

Julia Rodríguez Cela (Universidad Complutense de Madrid -España-)

Alicia Parras Parras (Universidad Complutense de Madrid -España-)

Capítulo 42

Operación “Margen Protector”. La guerra de la información periodística. 587

Alfredo A. Rodríguez Gómez (Universidad Camilo José Cela -España-)

Miguel Ángel Poveda Criado (Universidad a Distancia de Madrid -España-)

Capítulo 43

La jornada de reflexión y las redes sociales:
límites de la comunicación política 603

Roberto Moreno Lopez (Universidad de Castilla-La Mancha -España-)

Sonia Morales Calvo (Universidad de Castilla-La Mancha -España-)

Capítulo 44

Metodología interdisciplinaria para evaluar el grado de relación intercultural
de la mujer gitana-vallisoletana 617

Cristina San Juan Velasco (Universidad de Valladolid -España-)

M^a Ángeles Delgado Burgos (Universidad de Valladolid -España-)

Carlos García de la Santa Delgado (Instituto Cervantes -Irlanda-)

Capítulo 45

Toma de decisiones en problemas multiatributo para la selección de expertos. 635

Jorge Luis Santamaría Aguirre (Universidad Politécnica de Valencia -España-)

Marcelo Pilamunga Poveda (Universidad Técnica de Ambato -Ecuador-)

Juan Carlos Santamaría Aguirre

(Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Ambato -Ecuador-)

Manuel Ramón Lecuona López (Universidad Politécnica de Valencia -España-)

Capítulo 46

La educomunicación desde ‘Prensa escuela Uniautónoma’ 653

Clara Janneth Santos Martínez (Universidad Autónoma del Caribe -Colombia-)

Soledad Leal Pacheco (Universidad Autónoma del Caribe -Colombia-)

Capítulo 47

Hacia una pedagogía de la transición en la primera infancia: un estudio de caso. 671

Silvia Sierra Martínez (Universidad de Vigo -España-)

María Fiuza Asorey (Universidad de Santiago de Compostela -España-)

Ángeles Parrilla Latas (Universidad de Vigo -España-)

Capítulo 48

Dangers and opportunities of Big Data. Creating an appropriate legal framework. 685

Rastislav Spac (Committee of the Regions of European Union -Belgium-)

Capítulo 49

Demanda de nuevas competencias en el ejercicio de la profesión periodística. Formación específica para el Periodismo de Datos 701

María Purificación Subires Mancera (Universidad de Málaga -España-)

Capítulo 50

Una experiencia de fotografía mural como medio de investigación y comunicación 711

Pablo-Luis Tejada Romero (Centro de Magisterio La Inmaculada, adscrito a la Universidad de Granada -España-)

Capítulo 51

Construcción de la identidad cultural de las comunidades emigrantes a través de los nuevos medios digitales 723

Enrique Vaquerizo Domínguez (U. Complutense de Madrid -España-)

Capítulo 52

La investigación de las prácticas discursivas. Articulaciones del análisis del discurso en el campo de la comunicación 739

Yamila Vázquez Bonne (Universidad de La Habana -Cuba-)

Lourdes María Nápoles Fernández (Universidad de La Habana -Cuba-)

Capítulo 53

Transformaciones de la comunicación vinculadas a las TIC.

Métodos de investigación 755

Olivia Velarde Hermida (Universidad Complutense de Madrid -España-)

Francisco Bernete García (Universidad Complutense de Madrid -España-)

Capítulo 54

La crónica política en los medios nativos digitales españoles..... 769

José Juan Verón Lassa (Universidad San Jorge -España-)

Capítulo 55

El abordaje de los trabajos fin de grado en antropología social 783

Evelina Zurita Márquez (Universidad de Málaga -España-)

Francisco Manuel Llorente Marín (Universidad de Málaga -España-)



CONSEJO EDITORIAL

Olaia Abadía García de Vicuña

Universidad Isabel I de Castilla (España)

Aysen Akyuz

Universidad de Estambul (Turquía)

Leyda Alviárez

(Universidad del Zulia)

Flor Ávila Hernández

(Universidad del Zulia)

Alexander Berezhnov

Universidad Lomonosov de Moscú (Rusia)

Jesús Bermejo Berros

Universidad de Valladolid (España)

Antonio Boscán Leal

Universidad del Zulia (Venezuela)

Marco Boschele

Universidad de Estambul (Turquía)

Maritza M. Buendía

Universidad de Zacatecas (México)

Víctor Cazorro Baragona

Universidad Isabel I de Castilla (España)

Francisco Benjamín Cobo Quesada

Universidad Carlos III (España)

Daniel Felipe Cortés Pereira e Sá

IPAM (Portugal)

Ubaldo Cuesta Cambra

Catedrático de la Universidad Complutense (España)

M^a Helena Del Valle Mejías

Universidad Metropolitana de Caracas

y Universidad Experimental Libertador (Venezuela)

Carlos Del Valle Rojas

Universidad de La Frontera (Chile)

Francisco Domínguez Matito

Universidad de La Rioja (España)

Leonardo Fernández

Universidad del Zulia (Venezuela)

Nairobis Fuenmayor.

Universidad del Zulia (Venezuela)

José Luis Gómez Urdáñez

Catedrático Universidad de La Rioja (España)

Andrew M. Gordon

Universidad de Florida (Estados Unidos)

Anatilde Idoyaga Molina

Centro Argentino de Etnología Americana (CAEA)-Conicet (Argentina)

Peter Krämer

Universidad de East Anglia (Gran Bretaña)

Manuel Paulino Linares Herrera

Universidad de La Habana (Cuba)

Francisco Javier Martín

Universidad Estatal de California San Marcos (Estados Unidos)

Gonzalo Lizardo Méndez

Universidad de Zacatecas (México)

Carmen Marta Lazo

Universidad de Zaragoza (España)

Vinicius Medina Kern

Universidad Federal de Santa Catalina (Brasil)

Adán Oberto Blanco

(Universidad del Zulia)

Faustino Paulo

Universidad de Oporto (Portugal)

Rosa Riveiro Conde

IPAM (Portugal)

Nuria Rodríguez de Martínez

Universidad Autónoma de Bucaramanga (Colombia)

Yaniris Rodríguez Sánchez

Instituto de Información Científica y Tecnológica en La Habana (Cuba)

Luis Romero Neces

Universidad del Zulia (Venezuela)

María Mercedes Saizar

Centro Argentino de Etnología Americana (CAEA)-Conicet (Argentina)

Adolfo Sánchez Burón

Universidad Isabel I de Castilla (España)

Benoît Santini

Université du Littoral-Côte d' Opale (Francia)

Javier Ramón Santovenia Díaz

Universidad de La Habana (Cuba)

Najmeh Shoberyri

Universidad de Teherán (Irán)

Javier Sierra Sánchez

Universidad Camilo José Cela (España)

Felipe Solano Santos

Universidad Complutense (España)

Darci Liane Strother

Universidad Estatal de California San Marcos (Estados Unidos)

Juan Tomás Frutos

Universidad de Murcia (España)

Jesús Torrecilla

Universidad de California en Los Ángeles (EE.UU.)

Nurhan Tosun

Universidad de Estambul (Turquía)

María Rita Vega Baeza

Universidad de Zacatecas (México)

Jacquelin Vilchez Faría

Universidad del Zulia (Venezuela)

Otto F. Von Feigenblatt

Universidad de Millenia Atlantic en Doral, Florida (Estados Unidos)

Lyudmyla Yezerska

Universidad de Piura (Perú)



PRÓLOGO

Estrella Martínez-Rodrigo (Universidad de Granada -España-)

Pura Raya-González (Universidad de Granada -España-)

Xabier Martínez-Rolán (Universidade de Vigo -España-)

Creación, promoción, difusión y empleo del conocimiento científico constituyen la base patrimonial del progreso y desarrollo social. En la “sociedad del conocimiento” actual, Academia e I+D+i deben aunar esfuerzos, en tanto que su trabajo cooperativo constituye el reflejo del grado del conocimiento de una sociedad y por ende de su prosperidad.

La investigación, el desarrollo y la innovación llegaron hace unos años al ámbito universitario para quedarse. A lo largo de este tiempo, ha quedado demostrado que el I+D+i no debe ceñirse solo al mundo empresarial y científico, sino que ha de trabajarse desde las aulas, salas y laboratorios de facultades y centros universitarios para que desde ellos se contribuya de manera positiva al entendimiento del mundo que nos rodea y, sobre todo, a su progreso, alcanzando la excelencia e impulsando la transferencia de conocimiento.

Investigación, desarrollo e innovación son los tres pilares sobre los que pivota la vanguardia universitaria, los ejes que vehiculan de forma transversal las páginas que componen este volumen, capítulo a capítulo, tema a tema, en una sucesión de elementos imprescindibles, aunque no abarquen, ni posible es, la infinidad de las áreas existentes, ni sus combinaciones, para entender este nuestro mundo del siglo XXI.

En este libro se recogen experiencias y reflexiones de autores, en su mayoría profesores de las universidades más prestigiosas de toda España, que, conscientes de esta realidad, comparten sus aportaciones con espíritu crítico y con el fin de hacer una aportación enriquecedora a la comunidad científica desde áreas y ámbitos muy diversos.

Así, se tratan aspectos como la capacidad comunicativa del arte, el poder educativo de los videojuegos o la fotografía mural como medio de investigación. En este sentido, las disciplinas artísticas han dado un paso más adoptando un cariz nuevo con las miras puestas en la innovación y el desarrollo y en un marco donde están muy presentes las TIC, los espacios virtuales y la formación del profesorado.

Por otra parte, se recopilan estudios sobre el mundo de la empresa involucrando aspectos de discapacidad, reputación y fidelización del capital humano que evidencian una tendencia hacia modelos de negocio basados en la integración y el cliente. En este sentido, hay otros autores que tratan en sus textos conceptos relativamente recientes como el Big Data, el marketing 2.0 o el plan de social media aplicados a la política, el deporte, la publicidad o el entorno de las organizaciones no gubernamentales.

La presencia de la investigación, el desarrollo y la innovación en el ámbito universitario centra otro de los capítulos que componen este libro y que pone en valor la producción científica que se genera en la Universidad a través de un texto de noticias que no sólo interesa a la comunidad universitaria y científica sino también a la sociedad en general ya que la una sin la otra y la otra sin la una sería un sinsentido.

La investigación, el desarrollo y la innovación cumple una función estratégica en el desarrollo integral del entorno académico, y cada uno de los textos seleccionados en este volumen aporta, desde su punto de vista y con pertinente criterio científico, una discusión amplia y generosa sobre la materia, cuyo resultado contribuye a la generación de riqueza y sinergias entre las diferentes facetas de la vida académica.

Este volumen trata, en resumen, diferentes aspectos que hilan –bien sea de forma troncal o de forma tangencial– las principales cuestiones, retos y motivaciones del I+D+i en la Universidad.

PREFACIO

El presente libro, *Investigación, desarrollo e innovación universitarios*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y mundial, específicamente en los campos de: Docencia, Investigación e Innovación, con foco especial en las áreas de Comunicación, Sociología, Tecnologías Audiovisuales y de la Comunicación.

Los siguientes capítulos presentan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la Comunidad científica especializada, a partir del escaparate que ofrece la colección donde se incardina el presente título 'Innovación y vanguardia universitarias' dentro de las 'Ediciones Universitarias McGraw- Hill'.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse en ellos un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrolla el estudio presente, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente, y que son, por tanto, originales, fruto de investigación y/o reflexión personal (para los de tipo ensayístico).

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables (tácita o explícitamente) de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos (y un tercero decisorio de existir discrepancias entre ambos), por revisores externos a la editorial McGraw-Hill y pertenecientes a la Comunidad Universitaria Internacional, en especial la Hispana.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- a) Originalidad del manuscrito;
- b) Metodología empleada;
- c) Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados; y
- d) Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en la docencia, las nuevas líneas de investigación universitarias y los trabajos de vanguardia llamados a ser referentes en la Academia los próximos años.

Creemos que este gran esfuerzo, que ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho, se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

David Caldevilla Domínguez
Grupo Complutense de investigación en comunicación Concilium (nº 931.791)
Universidad Complutense de Madrid (España)
Coordinador de la Colección 'Innovación y vanguardia universitarias'

COMUNICAR CON EL ARTE: LA DECORACIÓN DEL SALÓN Y GABINETE DE LOS ESPEJOS DEL ALCÁZAR DE MADRID EN EL SIGLO XVII

Esther Galera Mendoza (Universidad de Granada -España-)

Este estudio es parte de un trabajo de investigación de mayor amplitud sobre las pinturas que decoraron el Salón y Gabinete de los Espejos del Alcázar de Madrid, realizado a instancias de D. José Manuel Pita Andrade, a cuya memoria lo dedico.

1. INTRODUCCIÓN

El Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid fue el resultado de una larga serie de transformaciones destinadas a convertir la primitiva fortaleza de origen musulmán en una auténtica residencia real. El Alcázar fue objeto de numerosas intervenciones desde la época de Enrique II, pero sería a partir del reinado de Carlos V y Felipe II cuando se convirtiera en un verdadero palacio. Quizás de todas las obras de mejora la más significativa fue la gran fachada del mediodía que Juan Gómez de Mora realizó para Felipe IV en 1626. En el centro de esta fachada se situaba un gran vestíbulo de entrada o zaguán y encima del zaguán en el piso principal dedicado a los apartamentos del rey y de la reina en torno a los respectivos patios del Rey y de la Reina, y a las ceremonias de exaltación de la monarquía, estaba el Salón de los Espejos, destinado a ser el más bello del Alcázar. Este trabajo trata de mostrar aquellos aspectos que dan idea de cómo fue la decoración interior del Salón y Gabinete de los Espejos, y de hacer especial mención de aquellas pinturas que decoraban dicho salón y gabinete y que no se perdieron en el incendio del Alcázar de 1734 y hoy se encuentran en el Museo del Prado. Para ello contamos con una serie de documentos de diversa índole que permiten aproximarnos al estado del Salón de los Espejos en el siglo XVII. Por un lado, los distintos planos que se conservan del Alcázar: el de Gómez de Mora de 1626, el publicado por Justi de 1700-1709, y el de Antoine du Verger que puede datarse hacia 1711, la Topografía de Texeira de 1656, unos retratos de Mazo y Carreño de Carlos II y la reina Mariana en el Salón de los Espejos, diversas estampas y dibujos, y algunos relatos de viajeros. Por otro lado hay que valorar especialmente la información proporcionada por los inventarios reales pues contienen la relación de pinturas que decoraban las distintas salas de palacio. Antes del incendio

del Alcázar en 1734 tres inventarios del siglo XVII, los de 1636, 1666, y 1686, y la Testamentaria de Carlos II de 1701/1703, permiten reconstruir la decoración de las salas del Alcázar y particularmente la del Salón de los Espejos y el distinto mensaje que con las pinturas se transmitía a las embajadas que allí se recibían. No obstante el inventario de 1666 quedó incompleto y en él no aparece ni el Gabinete ni el Salón de los Espejos por lo que es útil sólo para algunas dependencias de palacio. El de 1636 ha sido publicado en lo que corresponde al Salón Nuevo o de los Espejos por Mary Crawford Volk (Volk, 1980:179-180). Bottineau se ocupó ampliamente del inventario de 1686 (Bottineau, 1956:421-452; 1958: 30-61, 145-179, 450-483). La Testamentaria de Carlos II ha sido publicada por Gloria Fernández Bayton (Fernández Bayton, 1975).

2. EL SALÓN DE LOS ESPEJOS A TRAVÉS DE LOS INVENTARIOS REALES

El Salón de los Espejos no se llamó así hasta 1659 en que fue modificada su decoración bajo la dirección de Velázquez colocándose unos espejos de Venecia por los que tomó el nombre. Anteriormente fue conocido como “salón grande” o “salón nuevo sobre el zaguán”.

Según Volk, el Salón Grande o de los Espejos, probablemente fue redecorado en 1626 con motivo de la visita a la Corte de Madrid de una legación papal encabezada por el cardenal Barberini. Antes de 1626 se había trasladado el retrato de Carlos V en Mühlberg de Tiziano desde el Pardo al Alcázar (1624-1625) junto con otros dos cuadros de Tiziano, la *Alegoría de Lepanto* y la *Alegoría de la Religión* que se colocaron en el Salón Nuevo donde estaban colgadas las cuatro *Furias* de Tiziano y el cuadro de *Adán y Eva* que fueron vistos por Cassiano dal Pozzo, miembro de la legación papal, el cual describió algunos de los cuadros que decoraban el Alcázar en un diario de viaje. Este menciona además de los cuadros de Tiziano otros cinco: *Aquiles descubierto por Ulises*, obra de Rubens, otro “...d’un che bien curato d’una sassata in Testa”, atribuido a Jan van Hemessen por Harris, *La entrada de Felipe III en Lisboa*, y el *Intercambio de princesas en Irún* (hoy no identificadas), y un *retrato del rey a caballo* que según E. Harris podría tratarse del retrato ecuestre de Felipe IV de Velázquez (Volk, 1980:172).

De estas trece pinturas, ocho eran de Tiziano. La preponderancia de las pinturas de Tiziano cabe considerarse como parte de una decoración especialmente preparada para la visita a la Corte de la mencionada legación papal de manera que dicha legación quedara gratamente acogida con los trabajos de un italiano fuera de su país, al tiempo que se mostraba la tradicional defensa española del catolicismo. Si comparamos este hecho con el que tendría lugar años más tarde cuando se renovó bajo la dirección de Velázquez la decoración del Salón Nuevo, posiblemente con motivo de la venida a la Corte del mariscal Gramont, enviado por Luis XIV para pedir la mano de la infanta María Teresa, se hace evidente cómo la decoración de los salones del

Alcázar más representativos de la Monarquía, cambiaban de aspecto sin demasiados problemas en función de la imagen que se quería proyectar o del mensaje que se pretendía transmitir.

En 1628 nuevas pinturas se colocaron en el Salón Nuevo. Así dice Pacheco que cuando vino Rubens a España en agosto de 1628 para tratar de las paces entre Inglaterra y España «Traxo a la majestad de nuestro católico rey Filipo IV ocho cuadros de diferentes cosas y tamaños que están colocados en el salón nuevo entre otras pinturas famosas» (Pacheco, 1990:195). ¿Se trataría de un regalo que precediera su misión diplomática? Bottineau ha dado la lista de las ocho pinturas a las que se refiere Pacheco (Bottineau, 1958 a:35): *Jacob y Esau*, *Mucius Scaevola*, *Aquiles y las hijas de Licomedes* (también llamado Aquiles y Deidamia, e incluso Aquiles y Ulises), *Sansón luchando contra los filisteos con una mandíbula de asno*, *David degollando un oso*, *Sansón abriendo la boca del león*, *Sátiro con un tigre*, y *Ceres con las ninfas y un cuerno de la abundancia*. Estas ocho pinturas que se colocaron en el Salón Nuevo en 1628 aparecen localizadas en el inventario de 1636 en el mismo sitio. El inventario de 1636 recoge además otros cuatro cuadros de Rubens: *Felipe IV a caballo*, *Caín matando a Abel*, *Montería de jabalíes*, y *Caza de un ciervo*. El retrato de Felipe IV a caballo fue pintado por Rubens durante su estancia en Madrid en 1628. Seguramente hizo pareja con el Carlos V de Tiziano, sustituyendo al Felipe IV a caballo de Velázquez que según el inventario de 1636 ya no aparece en este salón. Los otros tres cuadros según Bottineau los habría enviado Rubens a su vuelta desde los Países Bajos (Bottineau, 1958 a: 35).

El inventario de 1636 y especialmente la relación de pinturas del Salón Nuevo, puede ser quizá considerado como el reflejo de una de las consecuencias artísticas directas de la presencia de Rubens en la Corte de Madrid. Según la relación publicada por Volk, las pinturas que en 1636 estaban en el Salón Nuevo eran:

«*Un lienzo grande al olio con moldura dorada y negra de un retrato del sr. Emperador Carlos V a caballo con una lanza en la mano con banda y plumas rosas, el caballo es castaño y paramtos de carmesí, este retrato se trujo del Pardo para poner en esta pieza y es de mano del Ticiano.

*Cuatro lienzos grandes cuadrados con molduras doradas en qe están pintadas al olio la cuatro Furias, que las dos de ellas son de mano del Ticiano y las otras dos de Alonso Sánchez, que son de Sísifo y Tántalo las del Ticiano, y las de Ticio y Ixión del dicho Alonso Sánchez.

*Otro lienzo al olio grande del mismo tamaño que el dicho con moldura dorada y negra de una conjuración que hizo Cipión a los romanos, es de mano de Vicencio Carducho en que está el dicho Cipión vestido a lo romano armado en la mano derecha un espada alta y la izquierda conjurando y abajo Tulio Cicerón con una corona de laurel y muchos soldados al otro lado.

*Otro lienzo grande con moldura dorada y negra en que está pintado al olio de mano del Ticiano el sr. Rey Phelipe 2º en pie armado que está ofreciendo al príncipe don Diego un ángel en lo alto que le da una palma con un letrado que

dice mayore tibi y en lejos la batalla naval y un turco cautivo con impresas de rendimiento¹.

**Otro lienzo poco más pequeño de mano de Rubens pintor flamenco de la reconciliación de Jacob y Saúl en que hay tres camellos, un caballo, un cordero y otros animales, y otras figuras, tiene moldura dorada y negra.*

**Otro lienzo del tamaño de los dos de arriba de la expulsión de los moriscos en que está el señor rey Phe. Tercero armado, vestido de blanco y a su lado derecho una figura de España asentada con triunfos de guerra y una tropa de moriscos y moriscas que van saliendo con un letrado abajo en latín, tiene moldura dorada y negra y el dicho lienzo es de mano de Diego Velázquez.*

**Otro lienzo al olio del mismo tamaño y moldura que es la historia de Greseyda de mano de Uxenio Caxés en que está sentado el rey de los griegos y su padre que le está pidiendo y en lejos un campo de guerra y en lo alto una figura con un arco en la mano sobre un carro de oro que le tiran cuatro caballos blancos.*

**Otro lienzo al olio del mismo tamaño y moldura en que está el retrato del rey nuestro señor Phe. 4º que Dios guarde, es de mano de Rubens, está armado a caballo en un caballo castaño, tiene banda carmesí, bastón en la mano, sobre-ro negro y plumas blancas, en lo alto un globo terrestre que le sustentan dos ángeles y la fe que tiene encima un cruz y ofrece a su majestad una corona de laurel, y a su lado la divina justicia fulmina rayos contra los enemigos y al otro lado en el suelo un indico que lleva la celada.*

**Otro lienzo al olio del mismo tamaño y moldura de mano de Guido Boloñés pintor romano, en que está la reina de Saba ofreciendo sus tesoros al rey Salomón que está sentado debajo de un solio y otras figuras que acompañan al rey y reina.*

**Otro lienzo cuadrado mayor que los de las Furias con moldura dorada y negra de mano de Rubens con la historia de Muçio Çebola abrasándose el brazo sobre una pira en que está el fuego, hay un rey sentado y un hombre muerto en lo bajo con un puñal y otras figuras en pie.*

**Otro lienzo deste mismo tamaño que el dicho y moldura de lo mismo, es la historia de cuando Ulises descubrió a Aquiles vestido de mujer que estaba entre las hijas y mujer de Darío, está Aquiles vestido de mujer con una daga en la mano derecha y la vaina en la otra, y Ulises que le del brazo y otras mujeres con joyas y espejos en las manos.*

1 En los inventarios de 1686 y 1701/3 este cuadro aparece como Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando, y no don Diego como aquí aparece. Vicente Carducho (Carducho, 1979: 434-435). ofrece la siguiente información sobre el cuadro: «y en un cuadro grande el del rey Felipe segundo en pie, ofreciendo al príncipe don Fernando, que nació el año de 1571 que fue el de la grande victoria naval que se tuvo del gran Selin segundo, y Ochiali en Lepanto: a cuyo fin se pintó este jeroglífico por haber sido estimado aquel año en que tuvo España sucesor, no lo teniendo, y por tan gloriosa victoria de tan poderoso enemigo; y así están aquellos turcos aherrojados a los pies, y aquél ángel que baja del cielo con una palma y dice el mote Maiora tibi: y en lejos la misma batalla excelentemente manchada, y del mismo tamaño en otro lienzo el Emperador su padre armado a caballo. Estos dos adornan el salón grande que se hizo de nuevo que tiene balcones a la plaza...».

**Otro del mismo tamaño y moldura de la historia de Hércules que está hilando entre unas mujeres, hay un cupido que señala lo que está haciendo Hércules, de mano de Gentilesca, pintora romana.*

**Otros dos lienzos prolongados medianos pintura al olio de mano del español Jusepe de Ribera valenciano, el uno es la historia cuando Xael estaba metiendo un clavo por el oído de Sísara, vestido de azul y armado, y ella sobre él con un martillo en la mano derecha y una celada sobre un paño carmesí. El otro es de Dalila cuando cortó la quijada a Sansón estando durmiendo y hay un soldado armado con una albarda en la mano.*

**Otro lienzo cuadrado con moldura dorada y negra y más pequeño que los dichos en que está el sacrificio de Abrahán, de mano de Guido Boloñés.*

**Un lienzo de pintura al olio en que está pintada la historia de Sansón cuando mató con la quijada a los filisteos, y él está entre ellos puesta la rodilla en el suelo y en la mano derecha una quijada de donde cae agua que está bebiendo, tiene de ancho cinco pies y de alto cinco pies y cuatro dedos, está sin moldura.*

**Otro lienzo pintura al olio en que está pintado Caín cuando está matando a su hermano Abel con un palo en la mano derecha y le tiene debajo dándole con él y hay dos corderillos a la esquina del lienzo y detrás de Caín dos tulipanes y dos narcisos del mismo tamaño y mano del de arriba.*

**Otro lienzo con moldura dorada y negra, pintura al olio muy antigua, en que está una mujer en las manos y hay dos figuras de hombres, que el uno está metiendo la espada en la vaina y hay un perrillo que está lamiendo la sangre que sale del cuerpo muerto y hay en todas tres figuras de mujeres.*

**Otros dos lienzos de mano de Rubens, largos y angostos con molduras doradas y negras de figuras al natural que el uno es una montería de jabalíes con una ninfa con un arco en la mano con el que ha clavado una flecha al jabalí y hay unos muertos y otros vivos y unos cazadores con venablos en las manos, y el otro es de una caza en que están matando un venado muchos perros y ninfas que están en hábito de cazadores que le van siguiendo en lanzas y otra ninfa que despidió una flecha que la clavó en un árbol y otra que tiene un perro.*

**Otros dos lienzos medianos de la misma mano y moldura, el uno es de cuando Sansón estaba desquijarando un león y el otro David que está matando un oso y tiene muerto un león y al otro lado una oveja muerta y otras vivas.*

**Otros dos lienzos iguales de tamaño como los dichos y más angostos de la misma mano y molduras que el uno es un sátiro que está exprimiendo un racimo de uvas a dos chiquillos y una tigre recién parida con tres cachorrillos, el otro es la diosa Ceres con otras dos ninfas que tienen una cornucopia de frutas y un mico a los pies que está comiendo otras frutas.*

**Un retrato de sr. Infante don Fernando de medio cuerpo arriba que le trujo el marqués de Leganés en el traje y forma que entró su alteza en Bruselas en la mano derecha un bastón casaca de terciopelo carmesí guarnecida de galón de oro, banda carmesí recamada de oro y en ella un espadón, cortina de brocado, esde mano de Van Dyck pintor flamenco con moldura dorada y bruñida.*

**Un lienzo al olio de la batalla de Norlingen en que están los campos del dicho sr. Infante cardenal, el del rey de Hungría, y del enemigo y a un lado la descripción en campo amarilla, está sin moldura y la trajo el dicho marqués» (Volk, 1980:179-180).*

Esta relación de pinturas de 1636 arroja un total de 29 cuadros: doce de Rubens, uno de Velázquez, dos de Ribera, dos de Guido Reni, uno de Van Dyck, uno de Carducho, dos de Cajés, seis de Ticiano, uno de Artemisia Gentileschi, y dos cuyo autor no se cita. De estas 29 pinturas, casi la mitad eran de Rubens. De los cuatro cuadros de Tiziano que había en 1626 dos ya no estaban, ni *Adán y Eva* ni la *Alegoría de la Religión*. Sólo tres o cuatro eran de artistas españoles: la *Expulsión de los moriscos* de Velázquez, y *Sansón y Dalila*, y *Jael y Sisara* de Ribera. De Eugenio Cajés, hijo del florentino Patricio Cajés, había un cuadro de la *Historia de Greseida*, y de otro florentino, Vicencio Carducho, un *Escipión*. Además de los mencionados había otros tres cuadros de pintura italiana: *El sacrificio de Abraham*, y *Salomón y la reina de Saba* de Guido Reni, y *Hércules y Onphalo* de Artemisia Gentileschi. La pintura flamenca e italiana que desde el tiempo de los Reyes Católicos centraba el interés artístico de la monarquía española, seguía dominando una centuria después las colecciones reales. No obstante, la proporción de cuadros de Rubens desde 1626 en que estaba sólo *Aquiles descubierto por Ulises* había aumentado considerablemente mientras que los de Ticiano habían disminuido. ¿Fue Rubens quien decidió llenar con su pintura el salón más importante y representativo del Alcázar suplantando el papel desempeñado por Ticiano en su época? O ¿fue el gusto marcado por Felipe IV por la pintura de Rubens lo que determinó la presencia de sus números cuadros en el Salón Nuevo?.

La exaltación del éxito militar de los Habsburgo explica la presencia del *Retrato del Cardenal Infante* de Van Dyck pintado después del triunfo de Nörlingen en septiembre de 1634, y del otro cuadro que representaba la misma batalla pero que no aparece adscrito a ningún pintor.

En 1659 el Salón de los Espejos fue objeto de una importante transformación llevada a cabo bajo la dirección de Velázquez. Esta transformación no afectó tanto a los cuadros que lo decoraban, que apenas cambiaron a lo largo del siglo XVII, sino a las pinturas al fresco que se hicieron en el techo, al mobiliario y a los espejos de Venecia que dieron nombre al salón. Posiblemente también se colocaron algunas esculturas nuevas a partir de los vaciados que Velázquez trajo de Italia. Dice Palomino: «En este tiempo se consideró lo que se había de pintar en el salón grande que tiene ventanas sobre la puerta principal de palacio, y habiendo hecho elección de la fábula de Pandora, hizo Diego Velázquez planta del techo con las divisiones y forma de las pinturas, y en cada cuadro escrita la historia que se había de ejecutar» (Palomino, 1988:III 253). Velázquez no participó en la ejecución de las pinturas del techo, pero hizo el diseño general de la pintura de la bóveda, eligió las historias a representar y la distribución de las mismas y contrató a los pintores. Los frescos fueron ejecutados por dos artistas que Velázquez conoció en Italia, en Bolonia, Miguel Colonna y Agus-

tín Miteli, insignes pintores a fresco de quien hay muchas obras en Italia, que dan testimonio de su excelencia (Palomino, 1988: III, 236) [...] Llegaron a Madrid el año de 1658 donde fueron muy agasajados y asistidos de don Diego Velázquez, aposentados en la Casa del Tesoro... (Palomino, 1988: III, 252). También fueron contratados por Velázquez para la realización de los frescos Juan Carreño y Francisco Rizi.

El trabajo se comenzó en abril de 1659. El techo, de forma ligeramente cóncava se dividió en cinco compartimentos, en uno de ellos se representó a:

“Júpiter y Vulcano, su herrero e ingeniero mayor, mostrándole aquella estatua de mujer, que Júpiter le había mandado formar con la mayor perfección que su ingenio alcanzase [...]. En término más distante pintó la fragua, y oficina de Vulcano con sus yunques, bigornias, y otros instrumentos de herrería; y en ella trabajando los cíclopes, a quien tenía por oficiales, cuyos nombres eran Brontes, Esteropes, Piragmón. Este episodio lo ejecutó Juan Carreño. A Miguel Colona le tocó pintar cuando Júpiter mandó a los dioses que cada uno la dotase de algún don, para que con esto quedase más perfecta... y por haber alcanzado tantos dones de los dioses le llamaron Pandora en griego: de pan que quiere decir todo, y de esta palabra dorón, que significa dotación; y los dos nombres juntos quieren decir, dotada de todo. Vense los dioses y diosas bellísimamente colocados en tronos de nueves, con las señas propias para ser conocidos, presidiendo a todos Júpiter sobre el águila, y abajo Pandora y Vulcano: ésta es la principal historia, la de en medio del techo; su forma es algo aovada, y la de todo el techo algo cóncava. Rizi pintó a Júpiter dándole a Pandora un vaso de oro, diciendo que allí dentro llevaba la dote para su remedio; que fuese a buscar a Prometeo, que era persona que la merecía, y que dotase con lo que llevaba. En otra parte pintó a Pandora ofreciéndole a Prometeo aquel vaso de oro, el cual con vivísima acción y movimiento la desprecia, y despidе de sí, sin quererla acabar de oír... En término más distante se ve Himeneo, dios de las bodas, y un cupidillo que sale por una puerta viendo inútiles allí sus armas. La escena de la boda de Epimeteo y Pandora la comenzó a pintar Carreño y estando muy adelantado le atajó una muy grave enfermedad, y así fue preciso, lo acabase Rizi (de quienes son también las historias de las tarjetas fingidas de oro que están en los cuatro ángulos de la sala) aunque después de algunos años, habiéndose ofrecido hacer andamios, para reparar lo que maltrató la pintura una lluvia que sobrevino, volvió Carreño a pintar la dicha historia casi toda al óleo.

A Miteli tocó el ornato que lo hizo con gran manera, enriqueciéndolo con tan hermosa arquitectura, fundado y macizo ornamento, que parece pone fuerza al edificio [...] Colona pintó algunas cosas movibles, festones de hojas, de frutas, de flores, escudos, trofeos y algunas faunas, ninfas y niños bellísimos, que plantan sobre la cornisa relevada que se fingió de jaspe, y una corona de laurel dorada que ciñe toda la sala en torno” (Palomino, 1988: I, 253-255).

La historia de Pandora tuvo una interpretación cristiana como representación del tema del pecado original, simbolizando en Pandora a Eva. Xavier de Salas recordaba a propósito de dos esculturas del Greco que «los Padres de la Iglesia emplearon el

mito como paralelo a la doctrina del pecado original, y compararon a Pandora con Eva, transmitiendo por ello el conocimiento del mito más que los escritores seculares» (Salas, 1961: 299). Pierre Grimal asimismo señala: «en un mito hesiódico, Pandora es la primera mujer [...] y Zeus la destinaba para castigo de la raza humana. [...]. En los Trabajos y los Días, Hesíodo cuenta que Zeus la envió a Epimeteo, el cual [...] se dejó seducir por su belleza y la hizo su esposa. Ahora bien, existía una jarra [...] que contenía todos los males. Estaba cerrada con una tapadera que impedía que su contenido escapase. No bien hubo llegado a la tierra, Pandora, picada por la curiosidad, abrió la vasija, y todos los males se esparcieron por el género humano» (Grimal, 1986:405). El paralelismo con Adán y Eva y el pecado original es claro. Pandora es en el mito hesiódico la primera mujer, como Eva en la religión cristiana. Pandora sería la causa de la dispersión de todos los males sobre la raza humana como a través de Eva el pecado original se transmitió a todos los hombres.

Palomino en otro pasaje dice: «Quedó la pieza tan hermosa que deleita los ojos, recrea la memoria, aviva el entendimiento, se apacienta el ánimo, se incita la voluntad, y está finalmente publicando todo majestad, ingenio y grandeza. El rey subía todos los días [...] a ver el estado que llevaba esta obra [...]. Para todas estas historias se hicieron excelentes dibujos, o cartones del mismo tamaño en papel teñido, que servía de media tinta a el realce blanco; la cual manera de trabajar es muy celebrada y seguida de grandes hombres» (Palomino, 1988: III, 255).

Estos trabajos en el techo del salón nuevo le valieron a Rizi y Carreño los títulos de pintor de su majestad y pintor del rey: «Fue nuestro Rizi pintor de su majestad y ayuda de la furriera desde que pintó lo que dijimos [...] en el Salón de los Espejos» (Palomino, 1988: III, 390). «Y viéndole [a Carreño] un día don Diego Velázquez en esta ocupación, compadecido de que emplease el tiempo en cosa que no fuese la pintura, le dijo le había menester para el servicio de su majestad en la pintura que se trataba de hacer en el salón grande de los Espejos en este palacio de Madrid donde ejecutó al fresco la Fragua de Vulcano [...], desde aquella primera entrada le hizo el rey merced de su pintor» (Palomino, 1988: III, 402).

Bonet Correa ha recordado cómo los frescos ejecutados antes de la llegada de Colonna y Miteli habían sido los manieristas de Becerra y los de la generación posterior: Tibaldi, Luca Cambiaso, Cincinato y otros. El gran dominio de Colonna y Miteli fue el arte de representar arquitecturas fingidas que engañaban la vista. Decoraron con sus historias y sus arquitecturas no sólo el Salón de los Espejos sino también, y antes que aquel, las «tres piezas consecutivas del cuarto bajo de su majestad» y «una galería que tiene vista a el Jardín de la Reina», y después trabajarían en el Buen Retiro. Bonet Correa ha valorado así a estos dos artistas italianos: «Colonna y Mitelli rompieron [...] con el Manierismo de Crescenci [...]. Su arte continuó la reacción iniciada por Rubens. Su sentido Barroco es innegable» (Bonet Correa, 1960: 248). Podemos decir pues que en el palacio de Madrid, en su principal y más representativo salón, quedó impresa la corriente artística más destacada del momento y Velázquez fue el gran promotor del proyecto.

El trabajo se terminó aproximadamente en octubre de 1659, fecha en que vino a la Corte de Madrid el mariscal Gramont con objeto de pedir la mano de la infanta María Teresa para Luis XIV. El inventario de 1666, realizado a la muerte de Felipe IV, siete años después de la renovación del Salón de los Espejos, hubiera podido proporcionar una imagen muy próxima en el tiempo de cómo quedó el nuevo salón después de los cambios de 1659, sin embargo este inventario quedó incompleto en lo que se refiere a las pinturas y adornos de la Capilla Real y sacristía, Salón de los Espejos, gabinetes de dicho salón, *pieza donde su majestad duerme*, y las del cuarto bajo del príncipe y pasadizo de la Encarnación.

El siguiente estado del Salón de los Espejos lo da el inventario de 1686. En 1686 en el Salón de los Espejos se encontraban las siguientes pinturas:

(57) Un retrato del señor emperador Carlos quinto a caballo, armado con una lanza en la mano, original de Ticiano, de cinco varas de alto y cuatro de ancho, y este lienzo y todos los de esta pieza tienen marcos negros.

(58) Un retrato del rey nuestro señor don Phelipe cuarto a caballo con bastón en la mano derecha, y unas empresas y niños, original de Rubens, del mismo alto y ancho que el antecedente.

(59) a (62) Cuatro pinturas iguales de las Furias de a tres varas de alto y dos y media de ancho originales de mano de Tiziano.

(63) Un cuadro con el retrato del Sr. Rey Phe. Segundo ofreciendo a Nuestro Señor a su hijo el señor rey don Phelipe tercero en su nacimiento con un ángel que baja con una palma y un triunfo contra la casa otomana que parece ser el de la batalla naval, original de mano de Tiziano, de cinco varas de alto y tres de ancho.

(64) y (65) Dos cuadros iguales de a cinco varas y media de ancho y cinco de alto, el uno del robo de las Sabinas, y el otro de la batalla de romanos y sabinos, originales de mano de Rubens.

(66) Otro cuadro de las vistas de Jacob y Esaú hermanos, con diferentes figuras y animales de tres varas de ancho y cinco de alto original de Rubens.

(67) Otro cuadro del mismo tamaño, la Expulsión de los moriscos por el señor rey don Phelipe tercero original de mano de Diego Velázquez.

(68) Otro cuadro de la fábula de Andrómeda y Perseo original de Rubens de tres varas de alto y una vara y media de ancho.

(69) Otra pintura de Muçio Sceuola romano, de tres varas en cuadro, original de Rubens.

(70) Otra pintura del mismo tamaño de Aquiles y Deidamia original de Rubens.

(71) Otra pintura de tres varas de alto y vara y media de ancho de la fábula de Hércules cuando mató al hijo de la Tierra, original de Rubens.

(72) a (75) Cuatro cuadros iguales sobre los espejos, todos originales de mano de Tintoreto, el uno El Robo de Elena, el otro de Judith y Holofernes, el otro de

Píramo y Tisbe, y el otro de Venus y Adonis de a dos varas y cuarta de alto y más de tres de ancho.

(76) y (77) *Dos pinturas iguales de a cinco varas y media de ancho y tres de alto, el uno de la Disputa del Niño perdido con los rabinos original de mano de Polo Veronés, y el otro de la fragua de Vucano original del Bassan.*

(78) y (79) *Dos cuadros iguales de a tres varas de alto y cuatro de ancho, el uno cuando sacaron a Moisés del río Nilo, y el otro de Jacob dando de beber al ganado de Raquel originales de Paolo Veronés.*

(80) y (81) *Otros dos cuadros iguales de a dos varas y media de alto y dos varas de ancho, el uno de un Sátiro exprimiendo un racimo de uvas y una leona; y el otro de unas ninfas con una cornucopia de flores y frutas ambos de mano de Rubens.*

(82) y (83) *Otros dos cuadros iguales sobre las ventanas de a tres varas de ancho y dos de alto, el uno de la historia de Jael y Sisara y el otro de Sansón y Dalila, originales de mano de Joseph de Ribera.*

(84) y (85) *Otros dos cuadros iguales de entreventanas de a tres varas de ancho y vara de alto de dos fábulas, la una de Apolo desollando un sátiro y la otra de Mercurio y Argos con una vaca, ambos originales de mano de Velázquez.*

(86) y (87) *Otros dos cuadros iguales de a vara de alto y una media de ancho, el uno de Adonis y Venus, el otro de Psiquis y Cupido, originales de Velázquez” (Bottineau, 1958 a: 38-44).*

El total de cuadros que decoraban el Salón de los Espejos en 1686 era de treinta y uno, dos más que en 1636. De Rubens había diez, seis de ellos eran los mismos de 1636, pero cuatro eran nuevos: *El robo de las Sabinas, La batalla entre romanos y sabinos, La fábula de Andrómeda y Perseo, y Hércules matando al hijo de la Tierra*. Los seis cuadros de Tiziano que en 1636 estaban en el Salón Nuevo seguían en el mismo sitio. También estaba la *Expulsión de los moriscos* de Velázquez, aunque había otros cuatro más: *Apolo desollando un sátiro, Mercurio y Argos con una vaca, Adonis y Venus, y Psiquis y Cupido*. Los dos cuadros de Ribera seguían estando presentes, habían desaparecido sin embargo los de Artemisa Gentileschi, Guido Reni, Caxes, Carducho, Van Dyck y el de la *Batalla de Nörlingen*. Nuevos cuadros de pintura italiana hicieron su aparición en el Salón de los Espejos en 1686: cuatro de Tintoretto: *El robo de Elena, Judith y Holofernes, Píramo y Tisbe, y Venus y Adonis*, tres de Veronés: *La disputa del Niño con los rabinos, Moisés sacado de las aguas y Jacob dando de beber al ganado de Raquel*, y una *Fragua de Vulcano* de Bassano. Todo ello parece mostrar un nuevo dominio de la pintura italiana frente a la flamenca, aunque la presencia de Rubens seguía siendo muy importante, y una valoración de la pintura de Velázquez que tenía en el principal salón del Alcázar cinco cuadros, uno menos que Tiziano.

El mobiliario de 1686 consistía en seis aparadores de pórfido sostenidos por leones de bronce dorado que apoyaban una pata sobre una bola de mármol, ocho espe-

jos con unas empresas de bronce y unas águilas también de bronce dorado como abrazando los espejos, y seis urnas de pórvido, dos mayores en forma de jarrón y cuatro más pequeñas en forma de taza. Los modelos de los leones de los bufetes fueron suministrados en Italia por Giuliano Finelli en el segundo viaje que Velázquez realizó a Italia, las fundiciones pudieron hacerlas en Madrid Jerónimo Ferrer y Domingo de la Rioja y su discípulo Manuel de Contreras. Unos retratos que hizo Carreño a la reina Mariana y al joven Carlos II, hoy en el Museo del Prado, están ambientados en el Salón de los Espejos y permiten ver estas piezas de mobiliario y la decoración del salón².

Bottineau ha reconstruido el aspecto del Salón de los Espejos en 1686 de la siguiente manera:

“Cette galerie à l’italienne, surmontée d’un plafond à riche décor d’estucs et de peintures, était éclairée au midi d’un doublé étage de trois fenêtres, auquel faisait sans doute face au nord une ordonnance similaire. Buffets de porphyre, miroirs et lions, et peintures étaient juxtaposés très près les uns des autres. Les tableaux de Carreño montrent qu’il y avait entre les fenêtres deux buffets et, en face de ceux-ci, adossés au mur nord, deux autres buffets: chacun était surmonté de deux miroirs et d’un grand Tintoret. Comme les inventaires parlent de six buffets et de huit glaces, il faut supposer que deux buffets ne supportaient pas de miroirs et se résigner à ignorer leur emplacement. Les peintures de Ribera (n° 82 et 83 “sobre las ventanas”) étaient placées dans le mur sud entre les deux étages de fenêtres latérales, donc à mi-hauteur. Celles de Velázquez (n° 84 à 87 “entre ventanas”) devaient se trouver plus haut: à la hauteur du second étage de fenêtres et entre celles-ci, soit deux dans le mur sud, et les deux autres dans le mur nord. Dans l’angle nord-ouest du salón, d’après les tableaux de Carreño, au-dessus des portes, étaient fixés les tableaux célèbres de “la mort d’Holopherne” et “Philippe II offrant l’infant don Fernando après Lépante. Il paraît aventureux de pousser plus loin la reconstitution” (Bottineau, 1958 a: 46).

En la Testamentaría de Carlos II la relación de cuadros del Salón de los Espejos apenas ofrece cambios respecto al inventario de 1686, tan sólo desapareció el *Jacob y Esau* de Rubens y se colocó un nuevo cuadro, el *Retrato de Carlos II a caballo* de Lucas Jordán. Este cuadro es el único testimonio que en el Salón de los Espejos podría dar idea del cambio operado en la decoración del Alcázar con la llegada de Jordan. Carlos II solicitó de Jordan un retrato ecuestre que siguiera el modelo creado por Tiziano con el *Carlos V en Mühlberg*, adoptado por Rubens y Velázquez para retratar a Felipe IV, y que en el reinado de Felipe V volvió a utilizar el pintor francés Ranc para retratarle según el cuadro que se conserva en el Museo del Prado. Así este prototipo de retrato se mantuvo durante más de un siglo.

El Alcázar vivió aún parte del reinado de Felipe V antes de que el incendio de la Nochebuena de 1734 acabara con él. Muerto Carlos II en el año 1700, Felipe V heredó

2 Cuadros de Carreño del Museo del Prado, número de inventario: 65, 357, 513, y 2165.

el trono de España cuando apenas tenía diecisiete años (Bottineau, 1986). Felipe V había sido educado en Francia junto con sus hermanos por Beauvilliers, ayo de los hijos de Francia, y por Fenelon, el cual se negaba a asimilar el arte suntuario propio del Barroco, se declaraba a favor de la sencillez en el arte, poseía una gran sensibilidad y buen gusto artístico. «De las ideas de Fénelon sobre el arte cortesano, el duque de Anjou retuvo realmente la parte más noble, es decir la preocupación por no dejar que el lujo dañara la moral» (Bottineau, 1986: 123). El duque de Anjou conoció el Salón de los Espejos de Versalles y otra serie de cuartos magníficamente decorados, pero no trató de trasladar su imagen al alcázar de Madrid: «con demasiada frecuencia se tiene el hábito de escribir acerca del reinado del antiguo duque de Anjou que éste, por haberse formado en el lujo y la majestad de Versalles, trató siempre de reconstituirlos en su reino. El estudio reflexivo de ciertos hechos atenúa en gran medida la parte de verdad de ese lugar común. [...] El rey de España, tras la desgracia de la princesa de los Ursinos, intentará sólo tímidamente organizarse un marco vital que imite los interiores de los “châteaux” franceses. En cambio se aplicará con obstinación en trasponer sus jardines y estatuas a La Granja, cuyo palacio, italiano y español, es ajeno al arte de Francia. ¿Por qué?. Sucede que del arte francés, el segundo hijo de Monseñor no conoció en la corte de su abuelo sino una imagen incompleta y deformada. Su forma de vida solamente le puso en unos aposentos apartados, veía a poca gente, no se había acostado en Marly antes de su “declaración” [como rey] pero vivía al aire libre como si tuviera que ser “un atleta”. Los “châteaux” de Luis XIV fueron para él jardines y bosques antes de ser galerías, salones y gabinetes» (Bottineau, 1983:126).

En los primeros años del siglo XVIII, bajo el reinado de Felipe V, el Salón de los Espejos sufrió pocos cambios, las pinturas y el mobiliario del tiempo de Carlos II se dejaron en su lugar, y allí debieron permanecer hasta el incendio de 1734. Bottineau recoge las palabras de un testigo ocular del incendio de 1734, don Félix de Salabert, marqués de la Torrecilla y de Valdeolmos: «La Nochebuena, viernes a 24 de diciembre de este mismo año, a las doce de la noche, se mudó en palacio la guardia, y a las doce y cuarto las centinelas que estaban en el lienzo de la priora, que cae a poniente, avisaron que había fuego en aquel lienzo y cuarto nuevo. En palacio todos estaban durmiendo, y aunque las campanas tocaban a fuego, discurrían que era a maitines y misa del Gallo» (Bottineau, 1986: 537).

Tras el incendio, los restos de las colecciones y del mobiliario se fueron depositando en el convento de san Gil, en la Armería, y en distintas casas e iglesias cercanas al Alcázar, especialmente en la antigua vivienda del marqués de Bedmar. Algunas piezas se llevaron al Buen Retiro. El 28 de diciembre de 1734 el marqués de Villena, mayordomo mayor del rey, ordenó confeccionar la lista de las pinturas conservadas a una comisión si bien el trabajo definitivo se acometió al morir Felipe V. Las pinturas salvadas del incendio se dividieron en dos grandes categorías: las que existían en las colecciones del Alcázar antes del advenimiento de Felipe V, “pinturas existentes antiguas”, y presentes en la testamentaría de 1700, y las que entraron en palacio entre

1701 y el incendio y que constituían las adquisiciones de Felipe V, “pinturas modernas”. Bottineau indica que de las pinturas antiguas se perdieron en el incendio 537 cuadros y de las adquisiciones de Felipe V sólo sabemos que se salvaron 238.

Es interesante comprobar cómo la restauración de los cuadros salvados del incendio, y de otros que estaban en mal estado, se inició casi inmediatamente. De hecho, el pintor Ranc elaboró una “Memoire de ce qu’il faut faire pour les tableaux du Roy” (Bottineau, 1986: 695). Esta memoria acompañaba una carta que en 1735 Ranc envió a Patiño donde hablaba de reparar los cuadros, es decir restaurarlos, para lo cual había pedido el título de “superintendente de cuadros”, a imitación de la corte de Francia. No consiguió el título y Patiño confió la restauración a Juan García de Miranda. «El deplorable estado en que quedaron las pinturas que se salvaron, chamuscadas, negras por el humo, cortadas en los extremos para separarlas de sus bastidores, da lugar a dos hechos muy positivos: uno es la creación en palacio de una especie de escuela de restauración, y el otro es que los restauradores se encarguen de revisar periódicamente las pinturas de otros reales sitios en condiciones tan desastrosas como las quemadas» (Barreno, 1980: 467). Los artistas encargados de la restauración de los cuadros salvados del incendio del Alcázar fueron Juan García de Miranda y después Andrés de la Calleja, en cuyos talleres se irían formando las siguientes generaciones de restauradores. «Las restauraciones que se realizan son de diversa índole: unas destinadas únicamente a la conservación, reduciéndose la intervención a forrarlas, limpiarlas y darlas una mano de barniz; en otras, el cuadro sufre modificaciones importantes, pues no hay ningún prejuicio a la hora de añadir o quitar una franja o rellenar una laguna [...]. A la hora de hacer una reintegración su único deseo es que ésta pase inadvertida, y para ello tratan de imitar lo mejor que pueden la forma, técnica y colores originales» (Barreno, 1980: 470).

3. EL GABINETE DEL SALÓN DE LOS ESPEJOS

El gabinete del Salón de los Espejos no es mencionado en el inventario de 1666. Su emplazamiento aún no ha podido determinarse con precisión. Bottineau cree que es posterior al plan de Gómez de Mora, y señala que falta en los planos publicados por Justi, en el de Theodoro Ardemans, y en el de Antoine du Verger. Sin embargo sí se habla de él en el inventario de 1686, una vez terminada la relación de cuadros y adornos del Salón de los Espejos el inventario continúa así: «Gabinete del Salón de los Espejos/ En el gabinete que cae junto a la pieza ochavada hay las pinturas siguientes...». En el plano de Antoine du Verger entre la pieza ochavada y la galería del mediodía había una pequeña pieza que pudo ser el gabinete. Saint-Simon visitó esta pieza, a ella se le había conducido para la firma del contrato de matrimonio del príncipe de Asturias: «à travers la Salon des Grands (C’est à dire à travers la “galerie del Mediodía”), au coin du bout de ce salon, dans un cabinet petit et fort orné, dont les tapis qui couvroient le plancher étoient d’une richesse et d’une beauté si singulière, que j’avois de la peine à me résoudre à marcher dessus» (Bottineau, 1958 a: 48). Botti-

neau no propone más que con reservas esta localización pues considera extraño que un gabinete que toma su nombre del Salón de los Espejos hubiese sido separado de él por la pieza ochavada, y porque si el gabinete se ubicara entre la pieza ochavada y la galería del mediodía, sería necesario confundirlo con la sala del rubí o del diamante que Maura Gamazo localizó entre las dos piezas.

El inventario de 1686 enumera 29 pinturas, pequeñas de tamaño y de soportes variados, y algunos raros: cristal, piedra, y lámina. Predominan los cuadros de Brueghel y son abundantes los países, marinas, flores, etc., aunque también es importante la presencia de cuadros de tema religioso. Retratos había tres, uno de Tiziano, otro copia de Rubens, y otro de Leonardo (copia de la Gioconda). Incluso había una pintura en tabla con un globo estrellado y la Virgen con el Niño “que parece cosa hecha en Indias”. La relación de pinturas y adornos es la que sigue:

“(88) Una pintura de una medalla de Nuestra Señora imitada en piedra con una guirnalda de flores, marco de ébano y perfil dorado, de una vara en cuadro, original de mano del teatino.

(89) y (90) Otras dos pinturas de Nuestra Señora, la una en lámina con el Niño y los ángeles y la otra en tabla con el Niño solo, y ambas con unas guirnaldas de flores, marcos negros y dorados, de a tres cuartos de alto que son copias del Parmesano y Rubenes.

(91) Un lienzo de la Creación del mundo de una vara de ancho y tres cuartas de alto, marco dorado y negro de mano de Brugul.

(92) Otra pintura del mismo tamaño y marco de un país con unas cacerías y ganado de mano del mismo Brugul.

(93) Otro cuadro en tabla de Nuestra Señora con el Niño y los ángeles en la corona y una guirnalda de flores, marco dorado y negro de una vara de ancho y tres cuartas original de Rubenes.

(94) a (97) Cuatro países de marinas iguales en lámina de a meda vara de alto y algo más de ancho, marcos de ébano y perfiles de oro originales de mano de Brugul.

(98) Un país peñascosos de dos tercias de ancho y tres cuartos de alto marco dorado y negro de mano de Brugul.

(99) y (100) Dos cuadritos de flores pintadas en vidrio de a tercia de alto, marcos negros y oro de la mano del flamenco.

(101) Una tabla de más de media vara de alto de un retrato de un hombre que parece pastor con una flauta en la mano vestido de pieles y su montera negra original de mano del Tiziano.

(102) Una pintura de un pájaro en una rama de robles y otro pajarillo hecho de miniatura con su vidriera delante, marco dorado y negro de tres cuartos de ancho y dos de alto.

(103) Un cuadro en tabla de un retrato de una mujer de menos de medio cuerpo, de tres cuartos de alto, marco dorado y negro, copia de Rubenes.

(104) Otra pintura de unas flores con un vidrio y una taza, marco negro y dorado de tres cuartas de ancho original de Brugul.

(105) y (106) Dos láminas iguales de a media vara de ancho y una tercia de alto, marcos dorados y negros, la una del Paraíso, y la otra la Adoración de los Reyes de mano de Brugul.

(107) y (108) Otras dos láminas de a una cuarta en cuadro, la una de un puerto de mar con navíos, y la otra un país con un molino de viento, marcos dorados y negros de mano de Brugul.

(109) Otra lámina de menos de una cuarta de ancho, La Magdalena en el Huerto, y un país, marco dorado y negro de mano de Brugul.

(110) y (111) Dos cuadritos iguales de a una cuarta de alto, el uno el incendio de Troya y el otro de unos caminantes un pastor a la lumbre de mano de Brugul.

(112) Una lámina de una tercia de alto con tres figuras, la principal con un manto encarnado, y una vieja y un niño marco dorado y negro de la escuela del Bassan.

(113) Otra lámina de una tercia de alto de una cabeza de una mujer risueña original de mano de Leonardo Albinçi.

(114) Una piedra aserrada de una cuarta en alto y media vara de ancho que parece ágata y sus retas representan como una ciudad, con un marco negro.

(115) Un santo Cristo en la cruz en papel como estampa con Nuestra Señora, san Juan y la Magdalena historiados los perfiles con letras con una vidriera delante y marco de ébano de media vara de alto, y en el reverso dice es de mano del padre fray Pedro de Jesús.

(116) Una pintura en tabla forma de retablo con un globo estrellado y en medio Nuestra Señora y el Niño y muchas figuras de santos de una vara de alto con unas letras en campo de oro que parece cosa hecha en las Indias, y su marco tallado y dorado" (Bottineau, 1958 a: 49-51).

En la relación de adornos sólo se menciona un mueble: «un bufete de cinco cuartas de largo y una vara de ancho de ébano con unas piedras embutidas y unas chapillas de plata dibujadas en ellas unas empresas, algo maltratado» (Bottineau, 1958 a: 51).

La Testamentaría de Carlos II muestra que los grandes cambios en la decoración del gabinete de los espejos se producen entre 1686 y 1700. Si en 1686 predominaban los cuadros de Brueghel de Velours, y muchas pinturas estaban realizadas en soportes poco comunes, en 1700 encontramos que el número de piezas que lo decoraban había disminuido de 29 a 12, tan sólo dos obras tienen como soporte lámina de cobre. De las doce pinturas que había en el gabinete 9 eran de Jordan, también había un Cristo a la columna de Rubens, un Banquete de san Martín de Brueghel, y dos floreros del Abate Adrea (todas ellas aparecen por primera vez en la Testamentaría de Carlos II). La pintura flamenca de Brueghel de Velours fue sustituida por el predominio de los

cuadros de Jordan por lo que cabe suponer que estas novedades datan de la estancia de Jordan en la Corte (1692-1702), y que al gabinete de los espejos, en comparación con el salón, llegó más el cambio artístico protagonizado por Lucas Jordan en la Corte de Madrid. Este napolitano hizo que la estética barroca invadiera el Alcázar.

Las obras citadas en la Testamentaría de Carlos II son:

“(19) Dos láminas de a vara apaisadas, la una del viaje de Raquel y la otra de María en el mar bermejo, con marcos tallados y dorados de mano de Jordan, tasadas cada una a quinientos y cincuenta doblones.... 1100.

(20) Ítem una pintura menor que la de arriba de la misma mano con la historia de santa Brújida con marco dorado y negro tasada en doscientos y cincuenta doblones... 250.

(21) Ítem otra del mismo tamaño también de santa Brújida y de mano del Jordan sin marco, tasada en ciento y cincuenta doblones.

(22) Ítem cuatro pinturas de poco más de dos tercias de alto casi iguales de santa Bárbara, santa Águeda, santa Inés y santa Catalina, también de mano de Jordan, sin marcos, tasadas a cien doblones cada una... 400.

(23) Ítem dos floreros que están en el techo del dicho gabinete del Abate Andrea con un retrato de su majestad y algunos muchachos de mano de Lucas Jordan, tasados ambos en cien doblones... 100.

(24) Ítem dos pinturas en tabla de media vara escasa la una del banquete de san Martín de mano de Brugul tasada en sesenta doblones y la otra de Cristo a la columna de mano de Rubenes en treinta doblones, que ambas partidas hacen noventa doblones... 90”.

4. BIBLIOGRAFÍA

- BARRENO M^aL. La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII. *Archivo Español de Arte* 1980; 53: 467-470.
- BEDAT C. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.
- BONET A. Velázquez, arquitecto y decorador. *Archivo Español de Arte* 1960, 33: 248, 215-249
- BOTTINEAU Y. L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. *Bulletin Hispanique* 1956, LVIII. 421-452.
- BOTTINEAU Y. L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. *Bulletin Hispanique* 1958, LX: 30-61
- BOTTINEAU Y. L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. *Bulletin Hispanique* 1958, LX, 1 2. 145-179, y 450-483.

- BOTTINEAU Y. A propos du séjour espagnol de Luca Giordano (1692-1702). *Gazette des Beaux-Arts* 1960, 56: 249-259.
- BOTTINEAU Y. Antoine du Verger et l'Alcazar de Madrid en 1711. *Gazette des Beaux-Arts* 1976, 87: 178-180.
- BOTTINEAU Y. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- CARDUCHO V. *Diálogos de la pintura*. Ed. Francisco Calvo Serraller. Madrid, Turner, 1979.
- CRUZADA G. *Rubens diplomático español*. Madrid, 1874.
- D'AULNOY C. *Relación del viaje que hizo por España*. Madrid, 1859.
- DÍAZ M. *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca del siglo XVII*. Madrid, 1975.
- FERNÁNDEZ G. *Testamentaría de Carlos II (1701-1703)*. Madrid, Museo del Prado, 1975.
- GERARD V. *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Bilbao, Xarait Ediciones, 1984.
- GRIMAL P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Inventario del Palacio Nuevo. 1772. Copia mecanografiada por Sánchez Cantón. Museo del Prado.
- Inventario del Palacio Real de Madrid. 1734. Copia mecanografiada por Sánchez Cantón. Museo del Prado.
- Inventario del Alcázar de Madrid. 1666. Copia mecanografiada por Sánchez Cantón. Museo del Prado.
- Inventarios Reales. Testamentaría del rey Carlos II. 1700-1703. Edición preparada por Gloria Fernández Bayton. Madrid, Museo del Prado, 1985. Vol. III.
- Inventarios Reales. Carlos III. 1789-1790. Madrid, Patrimonio Nacional, 1988, Vol. I.
- LUNA JJ. Jean Ranc, ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos. *Archivo Español de Arte*, 1980, 53: 449-465.
- MADRAZO. *Catálogo del Real Museo de Pintura*. Madrid, 1980.
- MORENO J. ¿Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XXVI: 113-116.
- Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I. La Colección Real. Madrid, Museo del Prado y Espasa Calpe, 1990.
- Museo del Prado. *Catálogo de pinturas*. Madrid, 1985.
- PACHECO F. *Arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1990.
- PALOMINO A. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1988.

PITA JM. Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio». *Archivo Español de Arte*, 1952, 25: 233-236.

SÁNCHEZ. *Los retratos de los reyes de España*. Barcelona, 1948.

STEVEN N ORSO. Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid. *Princeton University Press*, 1986: 56-57.

VOLCK MC. Rubens in Madrid and the decoration of the Salón Nuevo in the Palace. *The Burlington Magazine*, 1980, CXXII: 179-180; CXII, 1980: 168-180.

realizarse del mejor modo posible, de cara a la culminación formativa del Grado que la Universidad española ofrece, sino

“también como un trabajo consigo mismo (...), una dimensión ética, que implica humildad y responsabilidad” (Godelier en entrevista con Caritini, 2013: 13)

8. BIBLIOGRAFÍA

- CARATINI S (2013). *Lo que no dice la antropología*. Editorial Disenso. Madrid (España).
- GODELIER M (2016). En el mundo de hoy la antropología es más importante que nunca. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 11: 59-77.
- MANDLY A (2010). *Los caminos del flamenco. Etnografía, cultura y comunicación en Andalucía*. Editorial Signatura. Sevilla (España).
- QUINTANA A (2006). Metodología de investigación científica cualitativa. En: Quintana A, Montgomery W. *Psicología y tópicos de la actualidad*. Lima, UNMSM, pp. 47-84.
- RUBIO MJ, VARAS J (1997). *El análisis de la realidad en la intervención social. Métodos y técnicas de investigación*. CCS. Madrid (España).
- ZURITA E, LLORENTE FM (2015). La etnografía como herramienta formativa en la enseñanza superior. *Opción Revista de Ciencias Humanas y Sociales*. Número extraordinario 1: 574-589.