



**GENIUS LOCI.**  
**Anaparástasis del Alcázar viejo de Madrid a partir de la  
 reconstrucción tridimensional de *Las Meninas***

Por

ANTONIO SÁSETA VELÁZQUEZ  
 Arquitecto, escenógrafo,  
 profesor de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la ETSA de Sevilla

**El Alcázar de Madrid**

**E**l fortaleza musulmana, una de tantas fortalezas con que poblaron los moros las crestas de nuestras montañas, a palacio encantado, repleto de maravillas, para asiento del poder más grande, oscuro y decadente de su tiempo, anegado por las sombras, siempre lleno de monstruos, caja de caudales del botín en joyas artísticas de dos siglos de latrocinio de una familia maldita, y destinado finalmente a ser consumido por el fuego la aciaga Nochebuena de 1734.

Un edificio rebosante de historia, la más privilegiada habitación de España, era un organismo complejo que vino a ser lo que fue a través de múltiples metamorfosis.

Para nuestros fines nos interesa conocer el estado que presentaba el edificio en el año 1656. El año en que Velázquez pintó *Las Meninas*.

Su forma original era rectangular, con sus caras orientadas a los puntos cardinales, con un patio central, al estilo del actual Alcázar de Toledo, con la *Torre del Homenaje* adosada a la fachada sur.

Carlos I y sobre todo su sucesor Felipe II reformarán el palacio para adecuarlo al necesario decoro de una residencia regia, convirtiéndolo en un edificio con dos patios. El antiguo se llamará el *Patio del Rey*, y el nuevo, hacia levante, el *Patio de la Reina*. Se construirá una nueva torre al sureste, llamada del *Bastimento*, otra torre al noroeste, la *Torre Bahona*, donde se dice que estuvo prisionero Francisco I de Francia, y la *Torre de la Reina* al nordeste.

Se iniciará la edificación de una nueva fachada al sur, una galería porticada a la moda flamenca, que absorberá dentro del límite del edificio a la antigua torre del Homenaje. Los arquitectos más destacados que intervinieron en estas obras fueron: Alonso de Covarrubias, Luís y Gaspar de la Vega y Juan Bautista de Toledo.

En tiempos de Felipe IV, en 1626, Juan Gómez de Mora diseña una nueva fachada sur que completa la simetría perdida por la galería anterior. Esta fachada, simétrica, al gusto mo-

derno, con un orden central protocolario y dos atrevidas torres flanqueándolo, consigue al fin que el edificio se convierta en un símbolo adecuado para representar a la monarquía.

La nueva fachada se proyecta por delante de la torre del Homenaje y la del Bastimento, dejando sus masas murarias embebidas en el interior del edificio, con gran impedimento para los espacios interiores. El arquitecto verá a medias realizado su proyecto, ya que a los pocos años es retirado de las obras, acusado de gravísimos delitos monetarios.

El 14 de octubre de 1630 el rey nombra miembro de la Junta de Obras y Bosques y superintendente del conjunto de las obras reales a Juan Baptista Crescenci, marqués de la Torre, curioso título para el promotor del derribo total de la antigua torre del Homenaje. ¿O fue idea de Velázquez? Las obras comienzan en la década de los treinta y concluirán definitivamente con la fase decorativa, a base de las pinturas, muebles, espejos y esculturas, que Velázquez trajo de Italia en su segundo viaje, después de 1651.

Veinte años de obras transforman por completo el palacio, y si antes el espacio estaba ocupado todavía por las masas pétreas de la fortaleza medieval, ahora surgen nuevos espacios: el zaguán nuevo o del *Rubí*, la famosa *escalera del Rubinejo*, el *Cuarto bajo del Príncipe* (la sala de *Las Meninas*), la *Galería del Mediodía*, la *Pieza Ochavada*, el *Salón de los Espejos*, la *Sala de las Comedias* o *Salón Dorado*, etc.

En 1656 las obras ya están terminadas y pueden visitarse como así lo hizo el embajador francés en 1660, acompañado por Velázquez, que le fue mostrando el conjunto de obras de arte que atesoraba el palacio, de lo que el diplomático quedó maravillado.

**Fuentes documentales**

Las fuentes documentales utilizadas para la modelización del Alcázar de Madrid son las siguientes:

—Los planos de planta baja y principal, de mano de Juan

Gómez de Mora, con su propuesta para la reforma de 1626, conservados en la Biblioteca Apostólica Vaticana, publicados por diversos autores.

- La planimetría elaborada por Teodoro Ardemans, pintor, grabador, tratadista y arquitecto, maestro mayor de las obras reales, titulada *Orthografía de el Real Alcazar de Madrid*, de 1705. En este plano de conjunto se representa el nivel principal del palacio. Aparece la escalera del Rubinejo, entre la Galería del Mediodía y la Sala Ochavada, y el Salón de los Espejos. Nada sabemos por este plano del nivel bajo, donde se situaba el Cuarto Bajo del Príncipe y de la nueva escalera sólo se dibuja el tramo superior. Esto plantea un problema a resolver: la forma de la escalera para que sea compatible con este plano y con el tramo que vemos en el cuadro.
- Algunos dibujos de secciones de Antoine Du Verger, de 1711, y planos parciales de las reformas de René Carlier de 1712. En estos la Sala de las Comedias ha desaparecido completamente compartimentada en una colección de espacios funcionales.
- Por los grabados de conjunto conservados, podemos seguir, con bastante detalle, el intenso proceso de transformación que sufrió la fachada principal del palacio a lo largo de la segunda mitad del XVII.
- Una fuente imprescindible para la reconstrucción del programa decorativo se encuentra en los inventarios reales efectuados en 1666, 1686 y 1701-1703.
- Contamos con visiones parciales de los recintos reales como fondos de retratos de los monarcas, de mano de los discípulos de Velázquez, Martínez del Mazo, y Carreño de Miranda.
- Para la reconstrucción de la Sala de las Comedias o Salón Dorado hemos partido de los grabados de Francisco Herrera el Mozo para la escenografía de *Los celos hacen estrellas*, zarzuela con letra de Juan Vélez de Guevara y música de Juan Hidalgo, representada por la célebre compañía de Antonio Escamilla, alias de Antonio Vázquez, el mejor seguidor de la escuela de Juan Rana y su hija Manuela de Escamilla, afamada cantante, formando parte de los festejos organizados para el cumpleaños de la reina madre Mariana en diciembre de 1672. Se conservan en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena.
- Existen algunas descripciones, de los espacios que pretendemos reconstruir, en tratados y crónicas de la época, y más o menos idealizados, en la novela y la dramaturgia de los tiempos modernos, al fin solo son recuerdos, fantasmas, fantasías.

### Metodología

La elaboración del modelo se efectúa a partir de dos principios metodológicos:

1. La reconstrucción es un modelo ideal, pero debe atenerse a las condiciones de congruencia con la planimetría conservada, de coherencia con los datos históricos y de consistencia, o exención de contradicciones internas.
2. El modelo arquitectónico se rige por la misma regla compositiva que el cuadro. Sus relaciones de proporcionalidad están representadas por un conjunto de números sencillos formando una sucesión de Fibonacci. Esta serie de números son los mismos que los que se derivan de la pintura (los números de Velázquez). Se comprobará esta propiedad homotética entre el cuadro y el ámbito arquitectónico que representa y donde se ubica. A este fenómeno hemos dado en llamar el «espíritu de Velázquez». Una huella, un jeroglífico, un aroma del arte de la composición del maestro.

Las reproducciones de los planos del Alcázar son además de escasas, de dudosa exactitud; no obstante, la arquitectura del Alcázar, en su zona principal, que es la que nos ocupa, es producto de una decisión original, maestra, de Juan Gómez de Mora, en términos estilísticos, no funcionales. Es el resultado de la búsqueda de un orden integrador de toda la fachada

sur del palacio, que parte de la incorporación, detrás de ella, de las torres medievales, y finaliza, con las últimas reformas, en un alzado simétrico, horizontal y ordenado. Esta decisión integradora de proyecto sienta las bases de un sistema de proporciones, de un orden regulador, basado en el concepto de módulo vitruviano y en las proporciones armónicas.

El Alcázar del tiempo de Velázquez era un edificio resultado de siglos de reformas, pero el proyecto de fachada integradora lo transforma en un edificio modular, unitario, aunque la concertación entre distintas arquitecturas correspondientes a diferentes momentos y el orden exterior de la simetría, produjera no pocas ilusiones y fingimientos.

En el ala sur del palacio, que es la zona que nos interesa, el módulo de la fachada se erige como el orden regulador de todos los espacios.

Conociendo el módulo podremos reconstruir el sistema.

### El módulo

Nuestra idealización parte de una intuición: el módulo es igual a 10 pies. El mismo módulo que organiza el modelo espacial del cuadro. El ancho del cuadro proporciona el módulo de composición de la fachada. La distancia entre huecos es igual a 10 pies.

La aproximación lograda entre la grilla de módulo 10 pies y la planimetría conservada es notable. Apreciaciones del lado de la seguridad nos han llevado a estimar el grado de aproximación (la congruencia) alrededor del 98%. Lo que significa que nuestro modelo puede diferir de la planimetría en  $\pm 2$  en 100 (pies).

La reconstrucción realizada es una idealización, pero vuelve a sorprendernos la precisión que encierra el imaginario velazqueño. Sorprende cómo la decisión tomada de utilizar el ancho del cuadro como módulo de la arquitectura, hace coincidir el modelo del Alcázar, con tanta aproximación, con las fuentes documentales.

¿Qué fue primero, el cuadro o el edificio? Nadie duda que Velázquez interviniera, al menos, en la decoración de las salas protocolarias del Alcázar. Si es así, la sala, los cuadros, el espejo, decididos por el maestro, estaban antes que el cuadro. ¿Colocó el espejo pensando con antelación en *Las Meninas*? ¿Fue una feliz coincidencia? ¿Adaptó el espacio al cuadro como si fuera un *ready-made*?

Lo que se revela es que las numerologías del cuadro y del ámbito que representa están relacionadas. Son las mismas. Todo vuelve a surgir a partir del 10, y en saltos armónicos racionalizados, los números de Velázquez dan cuenta de la ordenación de todo el edificio, al menos en el ala sur, la más importante, la que intentamos reconstruir.

La reconstrucción modeliza las estancias protocolarias, donde se representaba la monarquía ante los embajadores y personalidades de las potencias mundiales. La morada simbólica de la bestia. Laberinto, lleno de enigmas y alegorías, construido para encerrar al Minotauro, la manifestación simbólica del poder, y a su constructor, Velázquez, como Dédalo, condenado por su conocimiento a vivir en las sombras que él mismo había creado.

Velázquez y el rey vivían en una burbuja, aislada de la realidad exterior, en un mundo de fantasía, donde cada cual representaba, disfrazado, un papel, deambulando como fantasmas en un juego teatral, por las oscuridades de aquel lúgubre palacio.

¿Cuánto hay de aquella oscuridad en Velázquez? ¿Cuánto de aquel teatro se debía a la imaginación genial del maestro?

### La sala de Las Meninas

Si se observa el plano de la planta baja de Juan Gómez de Mora, se ven los muros de la torre del Homenaje, aún por derribar, en cuyo espacio se situará el Zaguán Nuevo, la escalera del Rubinejo y en el nivel superior la Pieza Ochavada. Las

únicas salas congruentes con el cuadro por su tamaño, orientación y la visión de la escalera (no representada en el plano porque aún no se había construido), son las rotuladas con los números 25 y 12, que en 1656 ya estarían unidas, tras la demolición del tabique separador, formando un único espacio.

En el inventario para la testamentaria de Felipe IV de 1686, se describen pormenorizadamente los cuadros representados en *Las Meninas*. Estos son copias de Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno y discípulo de Velázquez, de *Apolo vencedor de Pan* de Jacob Jordaens, aunque el escribano lo atribuye a Rubens, y de *Minerva y Aracne* de Rubens. El inventario está repleto de descripciones de notario, no muy atinadas con los tamaños, pero muy meticulosas en la clasificación de los cuadros por estancias. Las copias de Mazo se anotan en la *Pieza Principal (del cuarto bajo del Príncipe)* junto a un conjunto de otros cuadros, todos de la mano de Mazo (*copias de Rubens*) cuyos tamaños y disposición coinciden con los representados en *Las Meninas*. Por el número de cuadros y su colocación se confirma que el espacio era único y que tenía siete balcones:

*Las Meninas* mide 10 pies de ancho por 11 ½ de alto.

10 es el módulo.

10 es el número que dirigirá todos los miembros del cuadro y del edificio. El módulo del modelo. El número base de la numeración mágica, símbolo pitagórico de la divinidad y suma del conocimiento humano.

Se comprueba que el ancho de la sala mide 20 pies, dos módulos, dos veces el ancho del cuadro. Sabido el ancho de la sala se deduce, a partir de las proporciones de la pared del fondo representada en el cuadro, que la altura de la sala es de 16 pies.

Comprobamos que la sala mide 72 pies de largo por 20 pies de ancho por 16 pies de alto.

72 x 20 x 16 pies

Las dos paredes laterales coinciden con divisiones importantes en el edificio, el muro de separación de la Torre Dorada a poniente y la pared separadora de la sala de *Las Meninas* con la escalera hacia levante. Los machones entre ventanas miden 3 pies, y estimamos en 1 pie el grosor de los tabiques separadores. El módulo de 10 pies para la distancia entre los centros de los huecos, divide en partes iguales la pared sur de la sala, y distribuye uniformemente los balcones en el espacio de la estancia, tal como vemos en los grabados.

El alto es al ancho como el ancho es al largo.

Estas son las proporciones que debe tener toda sala euritmica. Velázquez lo sabía por el tratado de Vitruvio que aparece entre sus libros, como se comprueba en el inventario que se hizo a la muerte del maestro. La sala vitruviana tiene sus dimensiones en proporción geométrica.

La razón de proporcionalidad de Velázquez es la razón áurea. El número de oro. La divina proporción de Pacioli. Phi. (Raíz de cinco más uno partido por dos). El artista utiliza la razón áurea, pero sin decimales, racionalizada por redondeo a números sencillos. El arcano de la serie armónica, descubierta por Fibonacci.

La serie o sucesión de Fibonacci es aquella en la que cada término es la suma de los dos anteriores (1, 1, 2, 3, 5, 8...). El cociente entre dos números consecutivos tiende a Phi.

### Los números de Velázquez

Las series de Velázquez, a partir del módulo 10 (el ancho del cuadro), son:

10, 16, 26...

Y sus duplos

20, 32, 52...

La serie roja y la serie azul.

La sala está formada por cuatro celdas vitruvianas de 10 x 16 x 26 y una quinta celda de 20 x 20 x 16. Total 72 x 20 x 16 pies.

El Cuarto Bajo del Príncipe está compuesto de un espacio visible en *Las Meninas* de 52 x 20 x 16 y otro invisible, delante del cuadro, de 20 x 20 x 16 pies.

Los números fluyen del cuadro, del módulo 10.

12 será el término anterior de la serie azul, doble de 6, que está en relación de Fibonacci con 10 y sería el término anterior en la serie roja. El número 5 y el número 7 están incluidos en la altura del horizonte. Dividiendo en 12 partes el cuadro, el horizonte está a los 5/12 de altura.  $5 + 7 = 12$ . Además del significado especial del número 7.

Incluso el extraño número 11 ½, la altura de *Las Meninas*, también está incluido en la armonía. Si tomamos los siguientes términos de la sucesión de Fibonacci, 3, 5, 8, vemos que  $3 \times 5 = 15$  y la media entre 15 y 8 es 11 ½...

Los números van mostrando, tenuemente, la precisión, el pensamiento velazqueño.

### Genius Loci

El sentido original que los romanos daban al término *Genius Loci* estaba relacionado con la creencia en un espíritu guardián de un lugar. Lo representaban por una serpiente. En el cuadro aparece la Corona Boreal, que se transforma iconográficamente en un anillo de significaciones. El círculo evoca el Ouroboros, la serpiente que se come la cola. La aparición de la serpiente sugiere la existencia de un espíritu del lugar. Ese espíritu guardián es el espíritu velazqueño, que se representa por un sistema numérico que unifica, en un mismo universo artístico, el cuadro y el Alcázar. El fenómeno es tan simple, tan sabio, que sobrecoge, sobre todo al ir siendo deducido con tanta facilidad, a causa de la extremada precisión con que está pintado el cuadro. Precisión que con el pudor del arte de Velázquez, es ocultada, disimulada con las sombras distantes.

### Sistema numérico que imaginariamente representa el Genius Loci velazqueño

(Todas las medidas en pies castellanos)

Medidas del cuadro:	10 x 11 ½
Sala de <i>Las Meninas</i> :	16 x 20 x 72
Zaguán del Rubí:	36 x 36 x 28.8
Sala Ochavada:	36 x 36 x 36
Salón de los Espejos:	36 x 36 x 70
Sala de las Comedias:	32 x 36 x 146

Los números 3, 5, 8 son divisores de 6, 10, 16

$$72 = 20 + 26 + 26$$

$$36 = 16 + 20$$

$$28.8 = (36 \times 16) / 20$$

$$70 = 7 \times 10$$

$$146 = 16 + 5 \times 26$$

El número de escalones por tramo:

Para subir desde el zaguán al descansillo:  $8 + 8 = 16$ . Para subir desde el descansillo a la Ochavada:  $10 + 10 = 20$ . Para bajar desde el descansillo a la Sala de *Las Meninas*: 6. Probablemente, para bajar desde el zaguán a las bóvedas de Ticiano: 10

Relación entre contrahuella y huella =  $16 / 20$

Factor de reducción perspectiva =  $10 / 36$

Relación entre los recorridos aparentes del sol desde el amanecer al mediodía (EO) y desde el mediodía a la hora de *Las Meninas* (OM) =  $36 / 20$ .

Adoptando de módulo regulador para la reconstrucción del palacio la misma medida que el ancho del cuadro (10 pies) se configura con naturalidad y precisión el modelo. Desde luego todo es una idealización, pero en el modelo se mantienen firmes los principios de congruencia, coherencia y consistencia.

Es este universo numérico el que se manifiesta como espíritu guardián, el protector fantasma, el arte velazqueño. El *Genius Loci*.

### ***El espacio que representa, el que diseña y el que vive***

El entrelazamiento compositivo se da entre el modelo del espacio que representa y el modelo del espacio que diseña. Entre el espacio de *Las Meninas* pintado por el maestro, y los espacios protocolarios de palacio diseñados por él, como director artístico. Este entrelazamiento puede representarse numéricamente. Pero existe otro nivel de entrelazamiento, sólo representable semánticamente, entre los modelos espaciales y un tercer modelo que representaría el espacio en el que vivía Velázquez.

**El espacio representado.** El espacio de *Las Meninas*. Es una idealización, construida por motivaciones pictóricas, visuales, perceptivas, metafóricas o simbólicas, del espacio real. Es necesario deformar las cosas para que al pintarlas parezcan reales. Para representar lo real hay que pintar lo irreal. El modelo espacial realizado anteriormente representa este espacio.

**El espacio diseñado.** Es verosímil suponer que Velázquez intervino en el diseño de esta parte del palacio. Sobre todo en los contenidos iconográficos, en la elección de los motivos y los artistas, y en el plan general de todo el aparato representativo de la corona. Este sería el espacio «real» representado (de forma irreal) en *Las Meninas*. Estos espacios son los que pretendemos modelizar.

**El espacio en el que vive.** La vida en palacio es una continua comedia, donde los personajes disfrazados deambulan por espacios escenográficos, representando papeles en el drama cortesano del poder. En esta comedia, que transcurre por los agujeros de gusano de las estancias de palacio, Velázquez hace de director artístico. El artista corrompido por el lujo, entra en el juego, prepara la decoración del espectáculo, la droga que necesita el poder para evadirse de la realidad, y de camino, para que el pueblo se tranquilice viendo como sus reyes se divierten. Pero no pierde su arte y en medio de la bacanal no puede evitar la ironía e incluso la impertinencia, como ruborosamente se percibe en la elección de los temas y el tratamiento de la iconografía que realiza el maestro, obligadamente tolerados en un ambiente tan surrealista donde todo se da ya por perdido.

### ***La arquitectura tiene dos caras***

La arquitectura, como Jano, tiene dos caras, la parte que se ve, y la parte que no se ve. Jano es el dios de las puertas. ¿No está representada ostensiblemente en el cuadro una puerta, incluso con portero? ¿No es el propio cuadro una puerta y el lienzo oculto una especie de contrapuerta?

El lienzo oculto representa la nada pictórica, la cara que no se ve, lo que hay por detrás. El lienzo es una alegoría de la pintura, o del arte, en su condición bifronte, la pintura y la nada anti-pictórica, lo que se ve, la imagen, y lo que está por detrás que no se ve. El cuadro nos da la pista para entender la arquitectura de Velázquez. Es la que se ve, la significativa, la importante, construida en materiales efímeros, y destinada a los sentimientos. Por detrás, invisible, está la otra arquitectura, la que no podemos ver, la imprescindible, la que sustenta, como el esqueleto y los músculos, todo el cuerpo del edificio. Velázquez interviene con naturalidad en esa primera arquitectura representativa.

Pero a la vez es escenógrafo, dirige una tramoya secreta que no se ve para sustentar el papelón visible del poder. Los niveles de significado se superponen, la arquitectura visible, efímera y virtual, se utiliza como un código polisémico, oculto, que cada cual desvela según sus intereses. El trabajo del artista se va convirtiendo cada vez más en un ejercicio conceptual casi ocultista.

El lienzo oculto no sólo sirve de pantalla para la proyección fantasmagórica que vemos reflejada en el espejo de los reyes, es una pista más para ir comprendiendo lo que nos quiere decir el maestro. El arte tiene dos caras. Como la vida

y la muerte. Como la alegre juventud seguida de la vejez para terminar en el gusano y el polvo, la alegría de vivir y al final *in actu oculi* la muerte triunfadora.

La pintura puede ser una incitación al sueño apolíneo o a la embriaguez dionisiaca, pero es sólo apariencia, tiene una cara, la ilusión, por detrás, la otra cara, sólo es lienzo, maderas, clavos, nada.

La arquitectura que buscamos en el Alcázar es aquella cara visible, significativa, efímera, tan de apariencia como la pintura, en realidad no es arquitectura, ni pintura, es un arte integral, donde reinan olímpicamente la palabra y el número.

### ***El laberinto simbólico***

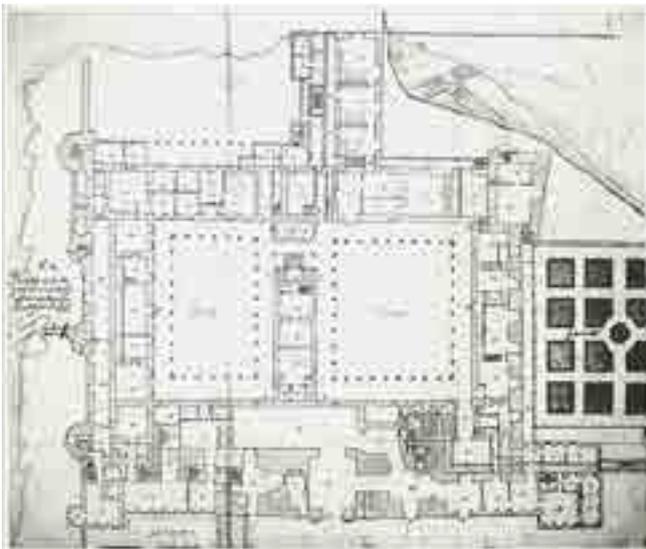
El marqués de la Torre tuvo una idea genial (¿inspirada por Velázquez?) de demoler la torre del Sumiller, la antigua torre medieval del Homenaje, que rellenaba con sus masas murarias, el espacio que se revelará principal de palacio. No sólo fue una buena idea en lo arquitectónico, sino en lo económico, ya que la venta de la piedra berroqueña, producto de la demolición, sufragó parte de las nuevas obras posteriores. Entre 1640 y el segundo viaje de Velázquez a Italia, en 1649, se desarrollará el plan arquitectónico, que se completará en el plano decorativo, con las obras de arte que traerá de Italia, y que convertirán el vetusto alcázar del pasado en un palacio moderno, a tono con la monarquía católica. Sus nuevos espacios serán tratados como máquinas perspectivicas, en *enfilade*, como se llevaba en la época, para dar teatralidad a las trayectorias ceremoniales, y porque se tenía de mal agüero el salir de una habitación por la misma puerta que se había usado para entrar. Luego se recubrirán sus paredes de tesoros artísticos, elegidos para ensalzar el poderío y la excelencia de la Casa de Austria.

Al despejarse el espacio interior se amplía un antiguo zaguán, que resultará perfecto para las salidas de incógnito del rey, el zaguán del Rubí, y se construye una estratégica escalera, la del Rubinejo, que conecta la nueva salida de palacio, con el Cuarto Bajo, en el primer nivel, y en el segundo con la Galería del Mediodía y la Sala Ochavada.

En el segundo nivel, el espacio liberado es ocupado por la Sala o Pieza Ochavada, que se convierte en el núcleo distribuidor de todo el conjunto. Su forma octogonal denota y refuerza la misión de dirigir las trayectorias: la principal, desde el poniente, atravesando la Galería del Mediodía y la Ochavada, hasta llegar al Salón de los Espejos, o Salón Nuevo, la sala donde se colocaba el trono al final de esta trayectoria, para que el rey recibiera a los dignatarios y embaajadores principales. La trayectoria perpendicular a la anterior nos dirige a la Sala de las Comedias, donde se consumará la ceremonia teatral, y a la que el rey también podía acceder desde su dormitorio, la Sala de las Furias, y desde el mismo Salón de los Espejos.

Enmarañada y significativa red laberíntica de trayectorias sentimentales, direccionadas por el corazón espacial en forma de octógono, una sirena que nos canta con el espíritu velazqueño.

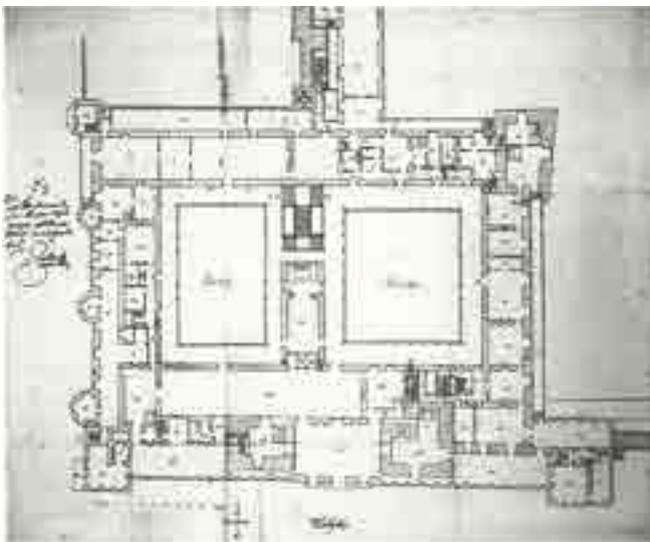




PLANTA BAJA DEL ALCÁZAR DE MADRID. JUAN GÓMEZ DE MORA. 1626. BIBLIOTECA APOSTÓLICA VATICANA



JEAN L'HERMITE. VISTA DEL PALACIO REAL DE MADRID. 1596



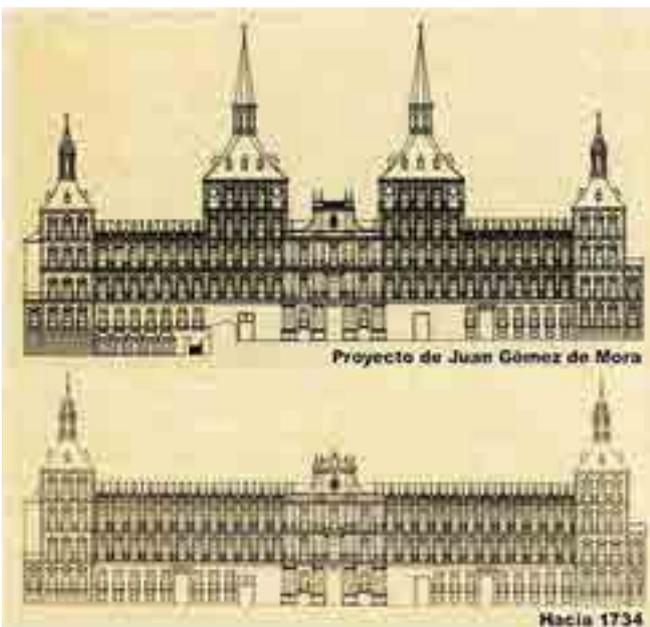
PLANTA PRINCIPAL DEL ALCÁZAR DE MADRID. JUAN GÓMEZ DE MORA. 1626. BIBLIOTECA APOSTÓLICA VATICANA



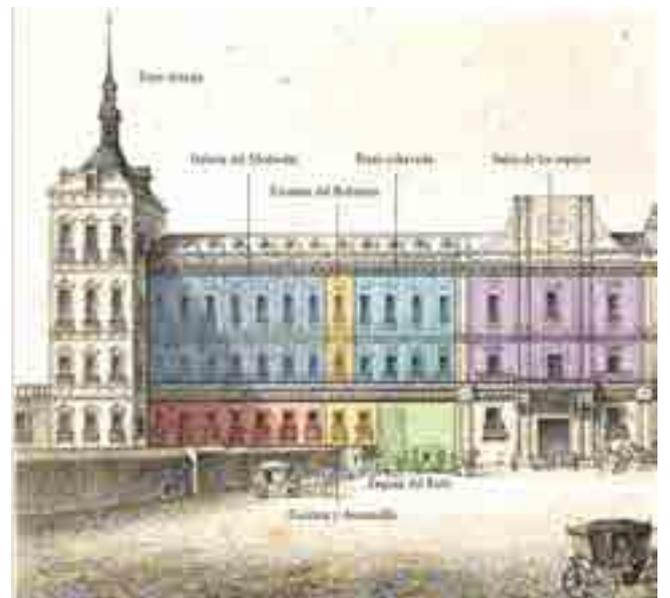
ASPECTO DE LA FACHADA SUR DEL ALCÁZAR, DISEÑADA POR JUAN GÓMEZ DE MORA, ANTES DE LA DEMOLICIÓN DE LA ANTIGUA TORRE DEL HOMENAJE. (CARMEN GARCÍA REIG. MUSEO IMAGINADO)



ALCÁZAR DE MADRID. GRABADO DE MEUNIER. HACIA 1666



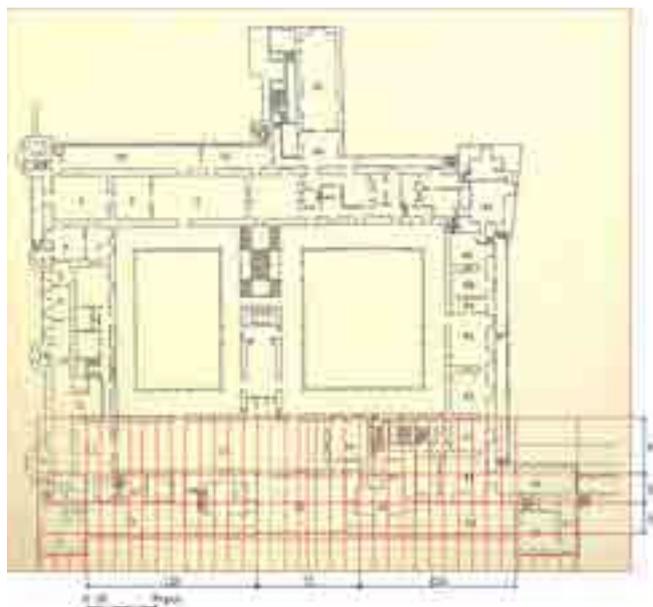
EVOLUCIÓN DEL ALZADO DE LA FACHADA SUR DEL ALCÁZAR (J. M. BARBEITO)



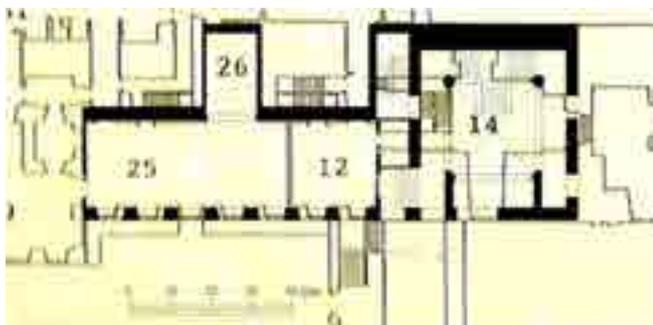
CUARTO BAJO DEL PRÍNCIPE . LA SALA DE LAS MENINAS



TEODORO ARDEMANS. *ORTHOGRÁFIA DE EL REAL ALCÁZAR DE MADRID*. 1705



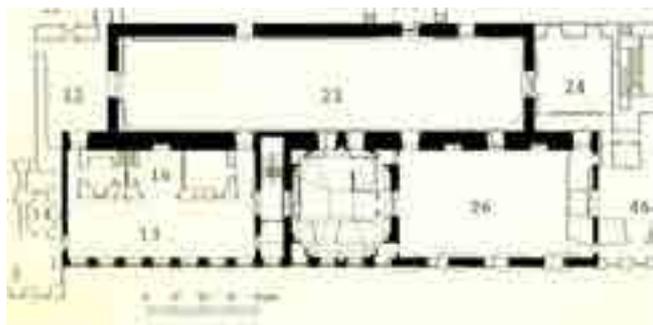
LA GRILLA DE MÓDULO = 10 PIES, SUPERPUESTA AL PLANO DE JUAN GÓMEZ DE MORA



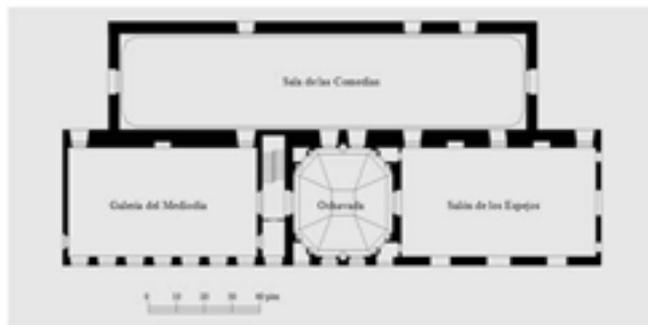
RECONSTRUCCIÓN IDEAL DEL ALCÁZAR DE MADRID, SUPERPUESTA AL PLANO DE JUAN GÓMEZ DE MORA. NIVEL BAJO



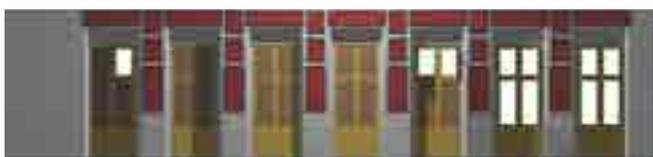
RECONSTRUCCIÓN IDEAL DEL ALCÁZAR DE MADRID. NIVEL BAJO



RECONSTRUCCIÓN IDEAL DEL ALCÁZAR DE MADRID, SUPERPUESTA AL PLANO DE JUAN GÓMEZ DE MORA. NIVEL ALTO



RECONSTRUCCIÓN IDEAL DEL ALCÁZAR DE MADRID. NIVEL ALTO



CUARTO BAJO DEL PRÍNCIPE.  
SALA REPRESENTADA (EN *LAS MENINAS*)



CUARTO BAJO DEL PRÍNCIPE.  
SALA REAL



CUARTO BAJO DEL PRÍNCIPE



PARED OESTE



PARED ESTE

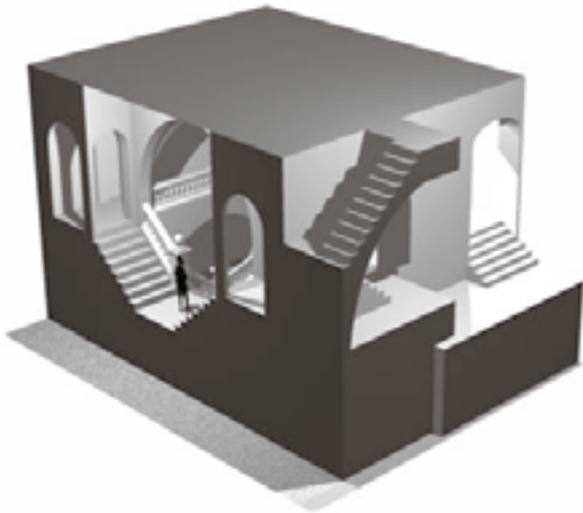
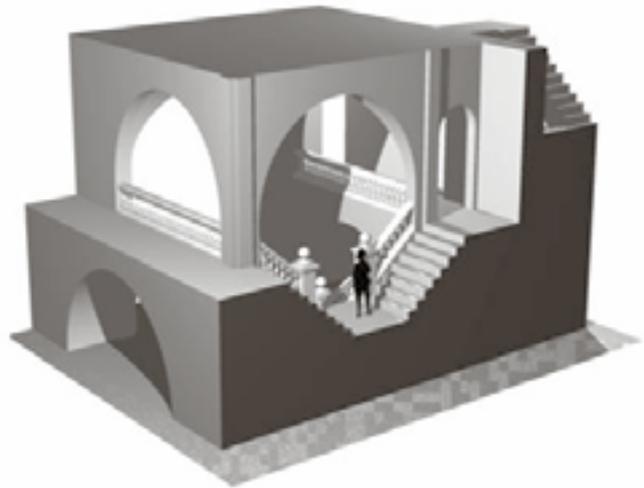
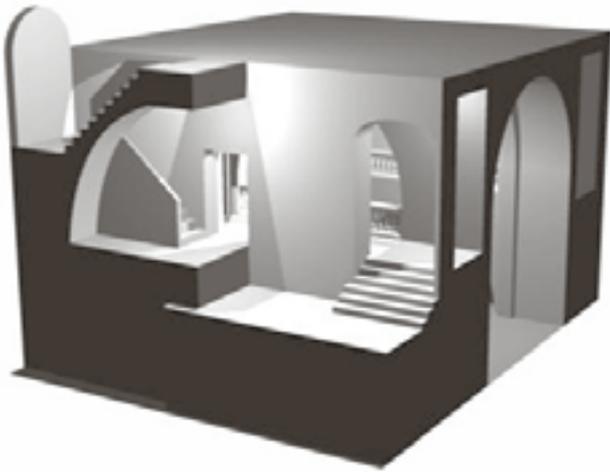


PARED NORTE



PARED SUR





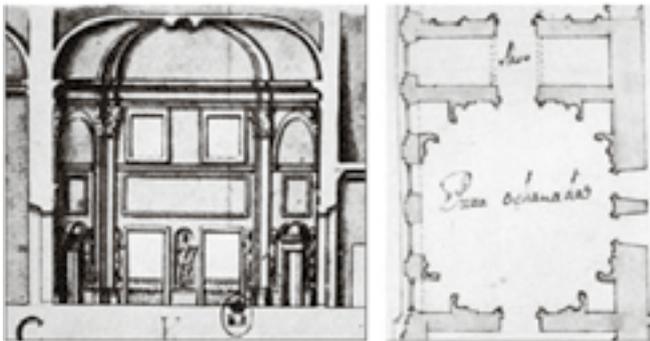
LA ESCALERA DEL RUBINEJO Y EL ZAGUÁN DEL RUBÍ

LA ESCALERA DEL RUBINEJO Y LA SALA OCHAVADA

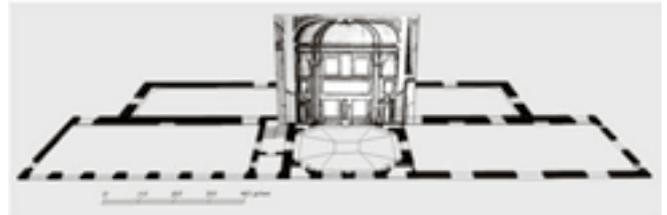




SALA OCHAVADA. ALZADOS



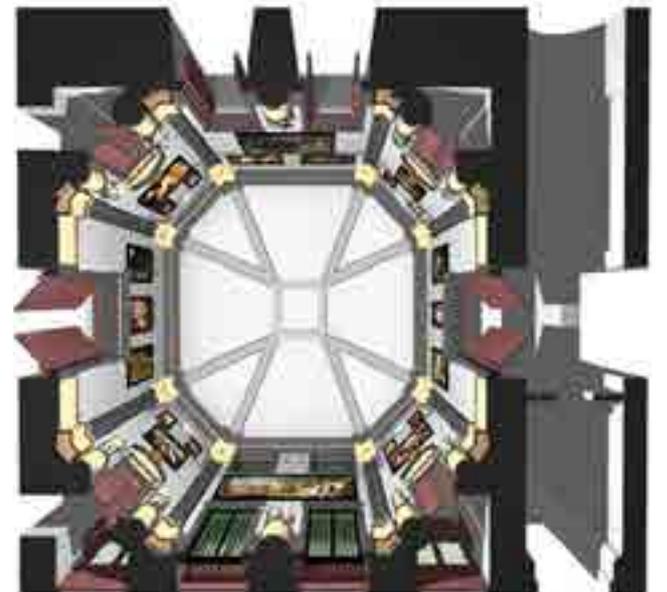
SALA OCHAVADA. PLANOS PARA LAS REFORMAS DE PALACIO DE 1711. DIRIGIDAS POR RENATO CARLIER, AYUDANTE DE ROBERT DE COTTE, PRIMER ARQUITECTO DE LUIS XIV. PLANTA Y SECCIÓN DIBUJADAS POR ANTOINE DU VERGER



SALA OCHAVADA. SECCIÓN DE CARLIER CONCERTADA CON LA PLANTA DE LA RECONSTRUCCIÓN IDEAL



SALA OCHAVADA. RENDER PEDRO BRAZA LLORET



SALA OCHAVADA. PLANTA FUGADA



SALÓN DE LOS ESPEJOS. RENDER PEDRO BRAZA LLORET



SALÓN DE LOS ESPEJOS. RENDER PEDRO BRAZA LLORET



S



E

SALÓN DE LOS  
ESPEJOS



N



O



FRANCISCO HERRERA EL MOZO. LOS CELOS HACEN ESTRELLAS. 1672. LOA. VISTA  
GENERAL DE LA EMBOCADURA Y LA ESCENOGRAFÍA



SALA DE LAS  
COMEDIAS

