

# EL ARTE DEL CORAL EN ESPAÑA: LOS GRUPOS DE PEQUEÑA ESCULTURA

María Jesús Sanz Serrano

*Universidad de Sevilla*

A la existencia de objetos de coral en Sevilla nos hemos referido en varias ocasiones, en algún caso dentro de estudios generales sobre platería y objetos sacros, y en otros casos en trabajos monográficos sobre piezas italianas. Uno de esos trabajos lo titulamos «Orfebrería italiana en Sevilla (I)»<sup>1</sup>, con la intención de publicar una segunda parte dedicada exclusivamente a las piezas de coral. Por distintas circunstancias este estudio se ha ido retrasando hasta hoy, en que hemos decidido acabar la tarea. No hemos querido titular este trabajo «Orfebrería italiana en Sevilla (II)» porque en realidad las piezas que trataremos no se circunscribirán solo a Sevilla, sino a un ámbito más amplio, ya que dada la escasez de obras de coral en España, habría que citar todas las conocidas en la Península y los referentes italianos.

Sobre las piezas adornadas con coral en España se han publicado varios trabajos. En algunos de ellos se han incluido dentro de las colecciones de plata labrada conservadas en los templos, clausuras e incluso colecciones particulares. Nosotros mismos nos referimos a algunas de las existentes en Sevilla precisamente en el mencionado trabajo, y en otro anterior<sup>2</sup>, en el que recogimos un cáliz con esta técnica y la marca de la ciudad de Palermo que contenía. Posteriormente otros trabajos fueron recogiendo las piezas que aparecían en los tesoros de sus templos, entre las que destacan las de la catedral de Cuenca. En una exposición realizada hace diez años sobre la platería europea en España se dedicó un apartado a las piezas de coral, de las que se recogían dieciocho, casi todas de tipo sacro, predominando los cálices y las custodias, aunque también había lámparas, candeleros, vinajeras, arquetas y otros objetos de culto, entre los que destacaban los medallones devocionales. Estas piezas procedían de museos madrileños, de templos del centro y norte de España y de colecciones particulares<sup>3</sup>.

En Italia se han escrito varios textos sobre las obras de coral, especialmente sobre el coral siciliano, dado que es de este país de donde proceden casi todas las piezas que se conservan, no solo en España sino en numerosos museos europeos<sup>4</sup>.

Aunque nuestra intención es ocuparnos de los pequeños grupos escultóricos de coral existentes en España, sin embargo, y dado que no existen mu-

1. M. J. Sanz Serrano, «Orfebrería italiana en Sevilla (I)», *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Sevilla)*, n.º 7, 1994, pp. 97-113.

2. M. J. Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, t. II, pp. 140-141; ídem, «Escultura y orfebrería panormitanas en Sevilla», *Archivo Hispalense*, n.º 198, 1982; ídem, 1994, pp. 97-113 [op. cit. n. 1].

3. J. M. Cruz Valdovinos, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997, pp. 266-299.

4. C. Maltese y M. C. di Natale (eds.), *L'arte del corallo in Sicilia*, Cat. Expo., Palermo, 1986; M. C. di Natale y C. del Mare, *Mirabilia coralli: capolavori barocchi in corallo trapanese e trapanese*, Torre del Greco, 2008; C. Arnaldi di Balme y S. Castronovo, *Ars corallionum et sculptorum coralli a Trapani*, in *Rosso Corallo. Arti preziose Della Sicilia Barocca*, Cisinello Balsamo, 2008.



**Fig. 1.** *Abraham Jannitzer, Dafne, finales del siglo XVI; Cámara Verde, Dresde.*

chos estudios en español sobre el tema, hemos querido dar un panorama general del trabajo de este material, de su significado, y del empleo que de él se hizo especialmente en los siglos xvii y xviii, a los que pertenecen las obras tratadas.

Con su rojo o rosa brillante y opaco, el coral siempre tuvo un cierto sentido mágico. La mitología griega decía que procedía de la cabeza de la Medusa, cuya sangre, al cortarle Perseo la cabeza, cayó en la orilla del mar y surgió al petrificarse en contacto con las conchas de nácar, y por ello se le atribuían importantes poderes mágicos. En la cultura cristiana se asimilaba con la sangre de Cristo, y como tal, era un símbolo tangible de su Pasión y de la gracia que de él dimanaba. Así, en la pintura del Quattrocento y del Cinquecento aparecen a menudo ramas, rosarios y collares de coral.

Ya desde el medievo la pesca del coral se realizaba en todo el mar Tirreno, desde las costas del golfo de León hasta las del norte de África, pasando por las islas que ocupan este mar. Aunque la mayor producción de piezas de coral correspondía a Sicilia, y concretamente a la ciudad de Trapani, durante los siglos xvii y xviii, sin embargo existieron otros centros de producción en la Lombardía y en Venecia. Sin embargo, las más antiguas noticias sobre el comercio del coral proceden de Génova y de Sicilia. En la primera de estas ciudades ya se comerciaba con este material en el siglo xii, y existía un gremio de artífices del coral, que en 1492 tuvo su aprobación definitiva como tal corporación<sup>5</sup>. El trabajo y la pesca del coral no se limitaban a la ciudad de Génova, sino que también se realizaban en las islas de Córcega y Cerdeña.

En Génova se trabajaba el coral con una cierta sencillez, pues no se utilizaban la incisión ni el incrustado, y las piezas que se producían eran preferentemente cuentas pulidas para confeccionar rosarios, collares o camafeos; incluso se utilizaron ramas grandes de coral para hacer esculturas o grupos de ellas durante los siglos xvii y xviii. Generalmente el coral se utilizaba con otros materiales ricos como el oro, la plata, el cristal de roca, las perlas o los esmaltes. En muchos casos las ramas grandes de coral, que eran muy apreciadas, se exportaban a otros lugares de Europa, y con ellas se confeccionaban piezas de una gran riqueza, como por ejemplo la vasija en forma de figura femenina de la Cámara Verde (Historisches Grünes Gewölbe) de Dresde<sup>6</sup>, obra en plata dorada de Abraham Jamnitzer, de finales del siglo xvi, que representa a Dafne, de cuyas manos y cabeza surgen ramas de coral que figuran las ramas de árbol en que ella se convirtió (figura 1). Es evidente que el coral fue importado de Italia y la obra se realizó en Alemania.

Estas ramas de coral de regular tamaño debieron de ser muy apreciadas en toda Europa durante los siglos xvi, xvii y la primera mitad del xviii, quizá por ser unos objetos extraños y difíciles de conseguir en Centroeuropa. Por eso se aplicaron a las rocas, vasijas y objetos de adorno que solían formar parte de las colecciones de la nobleza y de los soberanos. De plata dorada con cuernos de ramas de coral es un ciervo conservado en Viena y fechado en el siglo xvii. Esta utilización de ramas de coral para componer parte de un ani-

5. F. Lamera, «Note sull'arte del corallo in Liguria», *Studi di storia dell'arte*, n° 6, 1991, pp. 17-19.

6. *The Green Vault. An Introduction*, Dresde, 1977, pp. 45-46.



Fig. 2. Nautilus, 1724. Cámara Verde, Dresde.

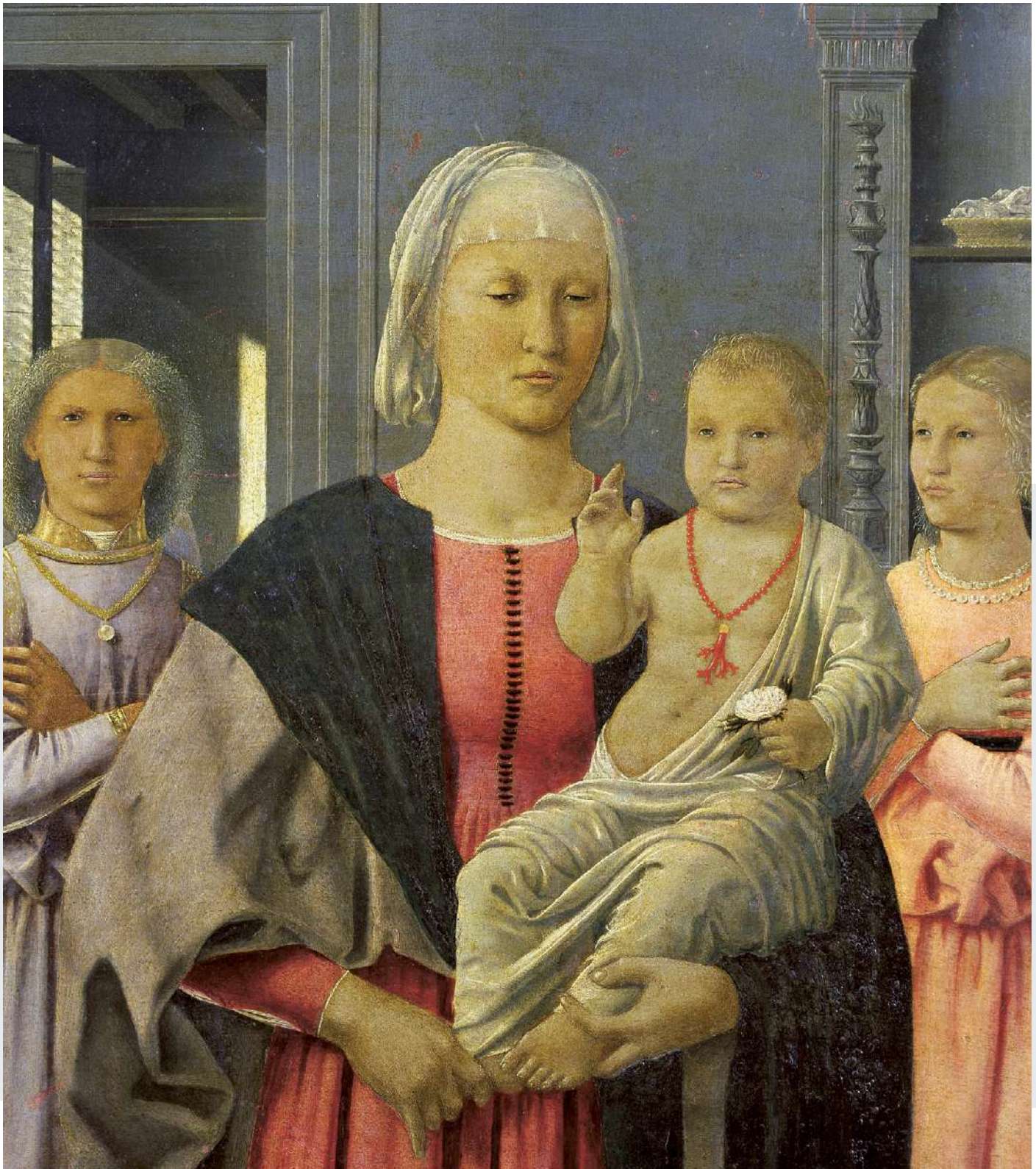


Fig. 3. Piero della Francesca, Virgen de Senigallia, 1470-1485, óleo sobre papel pegado a tabla. Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale, Urbino.

mal la hallamos también en otra pieza de la Cámara Verde de Dresde: una concha de nautilus tallada, decorada con bordes de oro y plata, y rematada por un dragón del mismo material. La concha se apoya sobre un jinete fantástico que monta un dragón cuya parte posterior es una rama de coral (figura 2). La pieza está fechada en 1724<sup>7</sup>. Originalísima es la rama de coral en forma de

7. Ibidem.

árbol de cuyas ramas cuelgan dientes de tiburón, a la que se ha colocado una peana gótica, bastante anterior al árbol de coral. La obra se halla en el Museo de las Órdenes Militares de Viena. De lo más delicado es el grupo escultórico de plata y plata dorada que representa a Diana cazadora, rodeada de sus perros y montada a caballo sobre un ciervo cuyos cuernos son de coral, que existe en la Schatzkammer Residenz de Múnich<sup>8</sup>. Muy interesante es la riquísima custodia del monasterio de Loreto en Praga, cuya decoración y estructura nada tienen que ver con las piezas realizadas en Sicilia, pues en este caso se han utilizado cuentas de coral superpuestas, a veces formando rosarios para decorar el suntuoso viril barroco. Pero quizá la pieza más exuberante sea el conjunto del castillo de Ambras en Innsbruck, formado por una montaña de concha de nácar, con figuras de coral que lo habitan, y ramas de coral que ocupan el lugar de los árboles.

En colecciones florentinas se conservan algunas ramas de coral incorporadas a vasos quizá por la tradición de que evitaban los envenenamientos, y además protegían de las enfermedades, especialmente a los niños<sup>9</sup>. Asimismo hallamos ramas de coral como mangos de cubiertos, de los que existen ejemplares en el Museo Topkapi de Estambul y en la Cámara Verde de Dresde, piezas estas últimas que se fechan en 1579 y se sitúan como procedentes de Génova<sup>10</sup>. Pero la rama de coral sin tallar se debió de utilizar también sola, como colgante protector de un grupo o de una persona; así la hallamos suspendida sobre la cabeza de la Virgen de la Victoria, pintura de Mantegna que se halla en el Museo del Louvre.

Estas ramas de coral, cuando eran de menor tamaño, se utilizaban en joyería como colgantes de collar. De ello tenemos ejemplos en la pintura ya desde el medievo, pero quizá una de las imágenes más conocidas sea la de la Virgen de Senigallia, de Piero della Francesca, datable hacia 1470, y existente en el palacio de Urbino, en la que el Niño luce un collar de coral con una rama del mismo material como colgante, joya que como hemos visto tenía un evidente simbolismo (figura 3). Esta imagen se repite en la Pala de Montefeltro, de la Pinacoteca de Brera, en la que el Niño dormido sobre las rodillas de la Virgen muestra el collar colgante. El mismo collar de coral con rama colgante lleva el Niño de la Virgen que le enseña a leer, de Joos Van Cleve, del Metropolitan Museum de Nueva York<sup>11</sup>, aunque es unos cincuenta años posterior al de Piero della Francesca, pues al parecer protegía a los niños de enfermedades y accidentes. En otras muchas pinturas, especialmente las referidas a la Virgen del Rosario, el Niño o la Virgen llevan en la mano un rosario de coral.

En lo que se refiere a la pintura profana son numerosas las damas que muestran un collar de coral en su cuello, siendo uno de los ejemplos más cercanos la dama pintada por Ghirlandaio del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, que luce cordón con joya al cuello, pero tras ella, sobre un tablero de fondo, aparece un collar de cuentas de coral con remate de filigrana. Del mismo autor es el retrato de dama del Metropolitan Museum de Nueva York,



8. M. J. Sanz Serrano, «Temas mitológicos en la orfebrería renacentista: los vasos-juguetes de Diana», *Cuadernos de Iconografía. Actas de los III Coloquios de Iconografía*, Madrid, 1993, pp. 214-219, láms. LXIV-LXVI.

9. P. Castelli, «Le virtù dell gemme. Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanistica e nelle credenze popolari del Quattrocento. Il recupero delle gemme antiche», en *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Florencia, 1977, pp. 309-320 y 335-336.

10. *The Green Vault...*, 1977, pp. 44-45 [op. cit. n. 6].

11. S. Y. Mc Connell y A. Grossman, *Metropolitan Jewellery*, Nueva York, s/a., pp. 22-23.

que en este caso sí luce un collar de coral al cuello del que pende un suntuoso colgante de perlas, esmaltes y piedras. También en el Rijksmuseum de Ámsterdam se halla una pintura de la Magdalena de Carlo Crivelli, retratada como una dama, que muestra un collar de coral con colgante de piedras preciosas. Todo ello confirma que las joyas de coral, especialmente los collares, debieron de estar de moda en Italia en la segunda mitad del siglo xv. Sin embargo, el coral debía de circular por todos los talleres europeos de joyería, pues aparece en algunas pinturas no italianas. El ejemplo más claro es la tabla que representa a San Eligio en su taller, obra del Metropolitan Museum de Nueva York debida a Petrus Christus, pintor flamenco que vivió en la segunda mitad del siglo xv. En ella se representa un taller de joyería, en la que el maestro joyero, San Eligio, conversa con unos clientes, y en los estantes se ven varias piezas de coral, algunas formando parte de un collar, y otra como una enorme rama, dispuesta para ser utilizada (figura 4). Esta imagen confirma una vez más el valor mágico de la rama de coral.

Las joyas con adornos de coral fueron muy comunes durante los siglos xv, xvi, xvii y xviii. En ellas el coral se combinaba con el oro, los esmaltes, e incluso las piedras preciosas, siendo las más abundantes los anillos, los pendientes y los colgantes. En un reciente estudio sobre la joyería con coral se han analizado piezas existentes en Italia, así como otras pertenecientes a museos europeos o a colecciones privadas, e incluso se ha tratado de distinguir piezas españolas y piezas sicilianas, y si no eran españolas, se creía que algunas italianas podían estar influidas por modelos de joyería españoles, aunque en ellos no se usara el coral, dada la continua relación entre el reino de Nápoles y España<sup>12</sup>.

En España las piezas hechas con coral eran consideradas como joyas populares, que no usaban en general las grandes damas, ni los personajes de la corte. Así, en el retrato que de Isabel Clara Eugenia pinta Sánchez Coello entre 1585 y 1588, existente en el Museo del Prado, la princesa lleva gran cantidad de joyas de oro, piedras, preciosas, perlas y esmaltes, mientras que su enana, Magdalena Ruiz, luce un rosario-collares de dos vueltas, de coral, de los que en los inventarios sevillanos aparecen con el nombre de «un rosarito de pescuezo»<sup>13</sup>. Curiosamente, en la exposición celebrada en el Prado sobre la pintura de este autor, en la que abundan los retratos de los reyes, de sus familias y de otros importantes personajes, no aparecen entre sus joyas ninguna de coral, salvo esta de la enana, y un corazón de coral que adorna el pecho del infante don Diego, pintado en 1577<sup>14</sup>. Es muy probable que en este último caso el coral tuviese un valor profiláctico para el niño, como hemos visto en las ramas que adornaban el pecho del Niño en la pintura de Piero della Francesca.

Tampoco en Italia, ni en Europa, al menos durante el siglo xvi, el coral se empleaba en las joyas de alto precio, pues en detenidos estudios sobre la joyería del siglo xvi en Europa no aparecen joyas con coral<sup>15</sup>. Ello puede deberse quizá a que durante ese siglo el uso del coral no estuviese demasiado

12. M. C. di Natale, «Il corallo nei giogelli siciliani», en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, 2009.

13. M. J. Sanz Serrano, «Joyería nobiliaria y popular en los retratos de Corte del siglo xvi», en *Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Congreso Nacional (Madrid, 1992), Madrid, 1994.

14. J. M. Serrera (com.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Cat. Expo., Madrid, 1990.

15. Y. Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, Nueva York, 1979.



Fig. 4. Petrus Christus, San Eligio en su taller, 1449, óleo sobre tabla. The Metropolitan Museum, Nueva York.

extendido en Europa, y ni siquiera en el norte de Italia, o bien que no se considerase como piedra preciosa, ya que efectivamente no lo era.

En lo que se refiere a las piezas adornadas con coral de mayor tamaño, que se hallan repartidas por toda Europa, e incluso fuera de ella, proceden en su gran mayoría de Sicilia, y además hay que fecharlas sobre todo en los siglos XVII y XVIII, aunque existen algunas de fines del XVI. En España casi todas son objetos religiosos, tales como cálices, custodias, lámparas, candeleros, pequeñas cajas, bandejas, cabeceros de pilas de agua bendita en forma de medallones ovales, cruces de altar y puertas de sagrario, pero también se conservan pequeñas esculturas aisladas o formando grupos, que sobre un fondo de paisaje, de flores, o incluso de casas o carrozas, representan una escena.

Sobre el arte del coral siciliano hay muchas más noticias, pero el origen del trabajo no parece remontarse a antes del siglo XV. En estas fechas se cree que eran los judíos los que trabajaban el coral, pero con su expulsión por los



Reyes Católicos en 1492, tuvieron que abandonar Sicilia, ya que pertenecía a la corona española. No obstante, lo mismo que en la península, aquellos que se convertían al cristianismo podían seguir conservando sus bienes y ejerciendo sus oficios. Sin embargo, aunque después de la expulsión decayó levemente el arte del coral, pronto los artífices locales, que seguramente habían aprendido con los judíos, así como los conversos, contribuyeron al renacimiento de este arte.

El trabajo del coral parece estar relacionado con la gran cantidad de este material semiprecioso que se encontraba en los mares que rodean Sicilia, en la que se desarrollaron distintas técnicas de trabajo, según el tamaño de las piezas y el uso que se les fuera a dar. Las grandes piezas se utilizaban para hacer pequeñas esculturas, como hemos visto, y las pequeñas, aquellas que se desechaban en la talla de las grandes, sirvieron para hacer cuentas grandes para los collares, o bien cuentas pequeñas para utilizarlas en bordados. Frontales de altar bordados en coral abundan en Sicilia, algunos con magníficas representaciones arquitectónicas. En España se conserva, en la catedral de Toledo, una capa pluvial bordada en coral, muy semejante a otras piezas existentes en los museos sicilianos.

Cuando las piezas eran irregulares y más pequeñas se usaban para incrustarlas en la plata o en el bronce, a las que se añadían pequeños esmaltes blancos opacos, y en algunos casos esmaltes azules o lapislázuli, y madreperla. Pero la mayoría de las obras que se importaban utilizaban casi exclusivamente el esmalte blanco. Con esta técnica de la incrustación del coral combinada con esmalte blanco y sobre fondo dorado se creó un estilo único de gran belleza y colorido que impactó en Europa. Así, las piezas de Trapani llegaron a distintos lugares europeos, pero sobre todo a España, porque como ya hemos visto el reino de Nápoles estuvo vinculado a la corona durante varios siglos.

En cuanto a las figuras en relieve no hay que olvidar los numerosos medallones de forma oval-poligonal y remate de crestería que se hallan repartidos no solo por Italia sino también por España, donde podemos encontrar varios ejemplares en el Museo Nacional de Artes Decorativas, en las Descalzas Reales de Madrid, en el monasterio de la Encarnación y en otros varios lugares. Estos medallones, de gran tamaño, realizados en cobre o latón con incrustaciones de coral y crestería calada, en la que se repiten las incrustaciones de coral y esmalte blanco, se denominan en Italia, en algunos casos, *acuasantiere*, es decir pilas de agua bendita, porque debían de formar la parte alta de la pila, pero en otros casos se les llama *capezzale*, que en realidad debían de ser medallones para colgar, pues todos contienen una argolla en la parte superior. En ellos se suelen representar distintas figuras siendo las más abundantes las de la Virgen con el Niño, pero también los hay en los que se representa a la Inmaculada, la Anunciación, el Crucificado, el Padre Eterno, San Antonio, San Miguel, San José con el Niño o Santa Rosalía. En el Museo Nacional de Artes Decorativas, en Madrid, se conserva un ejemplar con la imagen del Resucitado, y en las



**Fig. 5.** La Coronación de la Virgen. Inv. n° 00620216, Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, Madrid.

Descalzas Reales dos en los que se representan la Coronación de la Virgen (figura 5), tema de indudable origen italiano, y San Miguel venciendo al demonio. No obstante, medallones con imágenes de gran relieve y magnífica escultura de bulto redondo también se hallan en Sicilia.

Una de las piezas más interesantes es la puerta del sagrario de la capilla de la Virgen del Valle, en la parroquia de Santa Cruz de Écija, en la provincia de Sevilla, obra probablemente de la segunda mitad del siglo XVII, de la que no

hemos hallado ninguna semejante, ni en España, ni siquiera en Sicilia, o al menos en los estudios que se han hecho sobre las piezas de coral de la isla no se ha reseñado ninguna (figura 6). Esta obra, expuesta y reseñada en varias ocasiones<sup>16</sup>, se compone de una lámina de plata repujada sobre la que se aplican piezas de cobre dorado con incrustaciones de coral. La lámina de plata está decorada con los típicos elementos vegetales barrocos a base de flores de pétalos carnosos abiertas, semiabiertas y cerradas, entre las que se intercalan aves muy estilizadas. En los ángulos exteriores figuran cabezas de ángeles apoyados en veneras en forma de abanicos. Un marco interior, de cobre dorado, presenta un resalte con técnicas de calado. Las aplicaciones de cobre y coral, las de mayor tamaño, se hallan en los ángulos interiores del marco calado y en su centro. Otras de menores proporciones se colocan en el centro de cada uno de los lados, tanto en la parte interior como en la exterior, y en la parte exterior y superior de la puerta va una cartela con bordes de coral, formados por ángeles en una difícil postura, que enmarcan una piedra morada y opaca en el centro. La técnica empleada en estos apliques es la típica siciliana, consistente en pequeñas piezas de coral incrustadas en el cobre formando un dibujo, que en este caso representa hojas y flores, temas relacionados con la ornamentación barroca del fondo, pero más estilizados. Es evidente que el trabajo de las aplicaciones de cobre y coral procede de Sicilia, pero no sabemos si la base de plata repujada fue hecha allí o en España. Muy probablemente toda la pieza sea siciliana, ya que la decoración de la plata es muy delicada, con temas muy



Fig. 6. Puerta de sagrario. Capilla de la Virgen del Valle, iglesia de Santa Cruz, Écija.

16. G. García León, «Puerta de sagrario», en *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, Cat. Expo., Cádiz, 2007, pp. 324-325; véase también su bibliografía.

estilizados y con la aparición de pájaros, que no son muy habituales en las piezas españolas. Se ha propuesto también la coincidencia de las cabezas aladas sobre venera en forma de abanico con piezas sicilianas<sup>17</sup>, pero evidentemente las hallamos en otras piezas de gran envergadura como la peana de la escultura de Santa Rosalía de la catedral de Sevilla, realizada en Palermo en 1681<sup>18</sup>, y por supuesto en piezas existentes en Sicilia, como en el pie del relicario de Santa Margarita de la catedral de Catania<sup>19</sup> y en numerosas piezas de cobre y coral, especialmente en cresterías de marcos y custodias reseñadas en distintas publicaciones<sup>20</sup>.

Otras aplicaciones del coral consisten en la utilización de grandes ramas para transformarlas en esculturas, aprovechando sus formas irregulares, siendo casi todas ellas de tipo sacro como la de San Jerónimo en el desierto o la huida a Egipto, piezas italianas en colecciones privadas, cuya procedencia se ignora.

Pero quizá las figuras más abundantes sean las de los Crucificados, de las que hay una amplia representación en los museos del sur de Italia, pero también hay obras en museos europeos, y desde luego en España. Un mayor estudio anatómico hallamos en un Crucificado sobre cruz de ébano con incrustaciones de marfil y carey, tallado de una pieza y de 23 cm de altura que se halla en el Museo Agostino Pepoli de Trapani, y que se fecha en la primera mitad del siglo xvii<sup>21</sup>. En este caso la figura del Cristo está tallada con un gran realismo, apreciándose el vuelo de los paños del sudario, la calada corona de espinas, el cabello y hasta los dientes en la boca entreabierta.

En cuanto a los Crucificados que forman parte de una Deesis, se conocen algunos ejemplares como el del castillo de Ambras, en Innsbruck, realizado enteramente en coral, en los que las figuras se tienen que adaptar a la forma de la rama, y por ello muestran una ondulación mayor que las realizadas en marfil. El Crucificado denota la mayor ondulación en los brazos de la cruz, y también en su cuerpo, y la misma ondulación se repite en las figuras de la Virgen y de San Juan, siendo este último el que muestra una forma más acusada, así como unos brazos extendidos determinados por la forma de la rama. Se ha situado esta obra a finales del xvi o comienzos del xvii, advirtiendo en ella un cierto goticismo, pero en realidad pensamos que la forma ondulada y esbelta se debe a la estructura del material, porque si analizamos la anatomía del Crucificado no veremos en ella rastro alguno de goticismo.

Otras figuras menos dramáticas que aprovechan la forma de la rama de coral son las que componen el grupo del Museo Duca di Martina de Nápoles, formado por la Virgen y el Niño acompañados de dos santos, Santa Catalina y otra figura que se ha identificado con San Juan Evangelista, quizá por mantener una copa en la mano, símbolo de su martirio, pero podría ser también una figura femenina. También hay algún grupo en el que se representa la Anunciación, y en otros casos sobre la montaña de coral se coloca a la Virgen o a algún santo. Se conocen ejemplares de la Crucifixión con la Virgen y San Juan. En épocas ya tardías se hallan pequeños retablos.

17. *Ibidem*.

18. M. J. Sanz, 1976, t. I, p. 395, t. II, pp. 165-166 [*op. cit.* n. 2]; *idem*, 1982 [*op. cit.* n. 2]; *idem*, 1994 [*op. cit.* n. 1].

19. M. Accascina, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio, 1976, p. 173, fig. 72.

20. *Coralli: talismani sacri e profani*, Cat. Expo., Trapani, 1986.

21. *Ibidem*, pp. 155 y 182-183.

Cuando la rama de coral tiene suficiente grosor y altura se puede representar una sola figura, como la Virgen, San Antonio, Santa Rosalía, San Jerónimo, San Francisco, San José o San Sebastián, del que se hallan varios ejemplares en Italia y uno en Viena en el que la curvatura de la rama ha determinado la postura del santo y en las ramas laterales se han colocado los brazos. Se conserva una imagen de la Virgen, de colección privada de Palermo, que se muestra sobre una gran peana con incrustaciones coralinas de motivos vegetales entre los que destaca un rostro circular que podría identificarse con la luna. La Virgen lleva corona y ráfaga de plata y a nuestro entender se trata de la Inmaculada por sus atributos. Se fecha en la segunda mitad del siglo XVII<sup>22</sup>. De intención profana es el Triunfo de Carlos II, que comenzó a reinar en 1665, obra insólita claramente relacionada con los monumentos efímeros o definitivos que se levantaban cuando un nuevo rey ocupaba el trono, o bien cuando fallecía. La pieza copia claramente algún monumento efímero levantado en Palermo para conmemorar la coronación de Carlos II. Se conocen dibujos y grabados de esos monumentos conmemorativos. La mayoría de ellos se hallan en archivos y bibliotecas, aunque algunos se hallan expuestos al público, como en el caso de los monumentos funerarios erigidos a los monarcas españoles en la iglesia de Santa María la Mayor en Roma. En el caso de la pieza de coral, esta muestra una estructura claramente monumental que se ha relacionado con la imagen que adornaba el altar de plata de la catedral de Palermo, encargado por el obispo Graffeo, que ocupó la sede panormitana entre 1685 y 1695<sup>23</sup>. Sin embargo, creemos que esta pieza de coral es la copia de un monumento efímero levantado en alguna plaza o calle para conmemorar la coronación de Carlos II, lo mismo que el grabado mencionado, que podría situarse antes de 1670. La pieza consta de una gran peana doble, que en el primer nivel muestra un relieve en concha de nácar en la que pequeños amorfos juegan. No sabemos si esta placa es original o fue añadida después. El segundo nivel lleva una balastrada con balaustres de coral, y de ella arranca una forma troncopiramidal que contiene dos atlantes con la parte inferior del cuerpo vegetalizada, y una gran cartela frontal en forma de escudo, que en el monumento efímero llevaría el escudo del rey de España. Sobre esta parte se levanta un soporte troncocónico con decoraciones coralinas, y en la base, rodeándola, figura una serie de formas agudas de coral, que en realidad representan las velas que iluminarían el monumento. El rey aparece vestido como un emperador romano y delante de él se ve un águila con las alas abiertas, símbolo evidente de la ciudad de Palermo.

Una de las figuras más representadas es la de San José con el Niño, devoción bastante tardía en la iconografía cristiana. Dos imágenes de coral con San José conocemos en la actualidad, una en una colección privada de Palermo y otra en el Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla, que ya estaba en este lugar a fines del siglo XVII. La primera, perteneciente a la colección Tirrenna de Palermo, muestra una peana de perfil cóncavo pentagonal, realizada en cobre dorado con aplicaciones de coral, que representan cabezas aladas,

22. *Ibidem*, p. 247.

23. *Ibidem*, p. 310.

camafeos y temas florales; toda ella se apoya en seis águilas de bronce que parecen iniciar el vuelo.

San José, realizado enteramente en coral, está rodeado de una ráfaga de cobre dorado, y apoyado en una cartela también de coral como su diadema. Lleva al Niño sobre el brazo derecho, y en el izquierdo la vara de plata. Lo flanquean dos niños, que debían de ser ángeles a los que se les han caído las alas. La estética de la figura, especialmente por el movimiento de los paños, nos la sitúa en la primera mitad del siglo XVIII, y la presencia de las águilas de la base nos dice que es una obra realizada para la ciudad de Palermo, o en ella. Parece ser que este tipo de piezas constituían regalos para personajes importantes<sup>24</sup>.

El San José del Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla (figuras 7-9) formó parte de la exposición celebrada en Cádiz con motivo de las Jornadas sobre Andalucía Barroca<sup>25</sup>, y tiene la misma estética, aunque la composición de la escena es más compleja. El santo está apoyado en una peana semejante, con incrustaciones de coral más sencillas, las aristas más marcadas y cubiertas por hojas metálicas, y en lugar de águilas sustentándola posee simples patas esferoides; además, unas sigmas vegetalizadas flanquean los laterales de la peana. El grupo formado por el santo y el Niño está rodeado por una ráfaga semejante a la de la pieza de la colección panormitana, con rayos ondulantes y lisos alternados, pero la circunscribe otra ráfaga de hojas y flores, en las que se utiliza tanto el metal como el coral, con lo que el conjunto resulta mucho más rico, semejando un encaje calado. En cuanto a la figura de San José, que se apoya en una cartela en ambas piezas, en esta su forma está más desarrollada y contiene la cabeza de un serafín. La estructura es la misma en las dos piezas, pero en este caso tiene más movimiento en los paños, y el Niño, en lugar de ir colocado en horizontal, va en posición oblicua y mirando a San José. Por otra parte, este último grupo consta únicamente de San José y el Niño, sin ángeles ni ninguna otra figura, salvo las cabecitas aladas de la base de la ráfaga.

Pero existen piezas algo más complicadas, formadas por varias figuras, con pretensiones escultóricas, y relacionadas o no con el culto. Se trata de conjuntos en que se representan escenas con varias figuras en un paisaje, en las que intervienen materiales como el coral, que es el más importante, la plata, el latón y a veces el esmalte blanco opaco, el nácar y otros materiales de menos valor que sirven ordinariamente de relleno.

Los conjuntos con figuras en miniatura, realizados no en coral, sino en otros materiales diversos, y compuestos por carros, rocas, árboles, pequeños edificios y otros elementos necesarios para componer una determinada escena, abundaban en las sociedades del barroco, con un contenido preferentemente religioso, pero a veces también con una significación profana. En España las escenas más extendidas son las referidas al Nacimiento de Cristo, que, como sabemos, es una tradición que tuvo un gran auge en el siglo XVIII por la influencia de Italia, pero también existen, aunque en la actualidad están un poco



24. *Ibídem*, pp. 348-349.

25. G. García León, 2007, pp. 328-329 [*op. cit.* n. 16].



Fig. 7. San José. Fundación Focus-Abengoa, Hospital de los Venerables Sacerdotes, Sevilla.



Fig. 8. San José, detalle. Fundación Focus-Abengoa, Hospital de los Venerables Sacerdotes, Sevilla.

olvidadas, las que se refieren a otros momentos de la vida de Cristo, de la Virgen o de santos, o simplemente a figuras conventuales. De estos conjuntos se conservan hoy día magníficos grupos en los conventos, de los que pudieron contemplarse algunos interesantes ejemplos en una reciente exposición sobre objetos artísticos de los conventos sevillanos<sup>26</sup>. Uno de los más completos y de mayores dimensiones y número de figuras es el del Duelo por la muerte de Cristo del convento sevillano de Santa Inés, que desafortunadamente no pudo exponerse debido a su fragilidad.

En general, los materiales empleados en estas escenas son de poco valor, como el barro cocido o la madera para las figuras, las telas encoladas, las flores secas o fingidas, el nácar y otros materiales que incluyen hasta las virutas de madera. Pero realmente los conjuntos de los que vamos a tratar aquí están hechos de materias diferentes, en los que interviene el coral como material básico, y como en casi todos los grupos mencionados en la mayoría de los casos los temas representados son de tipo devocional. Estos conjuntos proceden en su totalidad de la isla de Sicilia y en su mayoría fueron llegando a España ya desde finales del siglo XVI, y sobre todo durante el siglo XVII y casi todo el XVIII, fechas en que este especialísimo arte de labrar el coral estaba muy extendido por la isla, y especialmente en algunas ciudades, de las que destacaba entre todas la de Trapani.

Sobre la existencia de estos conjuntos tenemos ya noticias en el siglo XVI, pues se sabe que el marqués de Pescara, virrey de Sicilia, mandó en 1570 una composición de coral a Felipe II, que en otros documentos describe como una montaña de coral poblada de figuras. Al parecer contenía ochenta y cinco fi-

26. T. Falcón (coord.), *La ciudad oculta. El universo de las clausuras de Sevilla*, Cat. Expo., Sevilla, 2009.



Fig. 9. San José, detalle. Fundación Focus-Abengoa, Hospital de los Venerables Sacerdotes, Sevilla.

guras, que componían dos Nacimientos, varios episodios del Nuevo Testamento y algunos episodios de la vida de los principales santos. Una descripción de todos sus elementos se halla en el archivo de la Casa del Tesoro del Reino de Sicilia, fechada en 1571<sup>27</sup>.

Estos grupos con pequeñas figuras de coral pueden representar distintas escenas bien de carácter religioso, bien de carácter profano, aunque predominan las primeras. Entre los de carácter profano abundan los triunfos o entradas triunfales de algún personaje histórico o mitológico en una ciudad. Los más abundantes son los Nacimientos, de los que existen varios ejemplares en el Museo Agostino Pepoli de Trapani, también en colecciones privadas, y uno de grandes dimensiones en las Descalzas Reales de Madrid. En cuanto a los grupos de varias figuras con fondo de paisaje, de posible significación profana, pueden citarse los que contienen barcos y carros triunfales. De los carros triunfales se conocen hasta el momento tres ejemplares, uno en la fundación Whitaker de Palermo, y dos en la iglesia de los Venerables Sacerdotes de Sevilla, hoy Fundación Focus-Abengoa. Las piezas sevillanas eran inicialmente cinco, según la noticia dada por Diego Angulo, que consultó un inventario del templo de 1694 en el que se dice que «trajeron cinco alhajas de coral de la casa de Lucas Valdés»; en otro documento, que es un inventario de 1701, se afirma que «en el grueso del arco toral del altar mayor [...] quatro nichos y en ellos ay quatro juguetes de coral, concha de nácar y hónice dorado, muy primorosos [...] y son tres de ellos carros triunfales, y el cuarto una imagen de San José en óvalo de flores»<sup>28</sup>.

27. C. Maltese, «Arte del coral e arte con il corallo», en C. Maltese y M. C. di Natale (eds), 1986, p. 20 [op. cit. n. 4]; S. Costanza, 1986, en ibídem, p. 25; A. Buttitta, «Il corallo e l'arte del presepe a Trapani», en ibídem, p. 109; Coralli..., 1986 [op. cit. n. 20].

28. D. Angulo Íñiguez, «La casa de los Venerables Sacerdotes», *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 1976, pp. 67, 90 y 94.

Como puede verse, de las cinco piezas originarias sólo quedaban cuatro en 1701, y hoy día sólo quedan tres, dos representando los Triunfos y otra dedicada a San José, ya mencionada. Los dos Triunfos, que se hallaban en bastante mal estado antes de 2008, fueron restaurados para las exposiciones celebradas en 2007 y 2008 tituladas *Andalucía Barroca*. De las materias citadas en la documentación referida no hemos hallado señales de ónice dorado, sino solo plata, cobre dorado, latón, nácar, coral y esmalte, materiales de los que se compone el grupo, además del soporte.

En la actualidad los dos Triunfos (figura 10) están formados por una peana de base poligonal y perfil cóncavo, de madera recubierta de cobre dorado, que se adorna con incrustaciones de coral, flores superpuestas de esmalte blanco y coral, y hojas de metal que cubren las aristas. Sobre ella se levanta un monte de corcho recubierto con papel de estaño. Parece probable que el papel de estaño fuese añadido después para sustituir a otro material más rico que recubriría el monte<sup>29</sup>. De hecho las piezas italianas semejantes no usan este deleznable material. Los dos Triunfos son idénticos, aunque presentan diferencias seguramente debidas a los avatares que han sufrido las piezas. A uno le falta la figura principal, y tiene un solo caballo. El otro conjunto tiene dos caballos como la pieza italiana, y además la figura principal que va en la popa.

Sobre el monte van árboles y plantas, entre las que discurre una carroza (figura 11) tirada por uno o dos caballos y con varios personajes, dos sobre los caballos, y otro en la parte central de carro, con los brazos levantados, que seguramente sostendrían las riendas hoy desaparecidas. El monte se corona por un gran árbol cuyas ramas superiores son de coral, siendo del mismo material unas flores en forma de margaritas que se extienden por todo el monte, mientras que las hojas de las plantas son algunas de nácar y otras metálicas. De coral labrado son también la carroza, los personajes y los pequeños animales que pueblan el monte, mientras que los caballos y su tiro son de bronce dorado. Los carros van totalmente labrados con amplios motivos barrocos entre los que destacan algunas figuras humanas, en forma de mascarón, o bien como estípites, diferentes en las dos piezas. Los niños que montan los caballos sostienen una rienda que sujeta un águila, también de bronce, símbolo de Palermo, por lo que la escena está relacionada claramente con esta ciudad. El personaje que va en el centro del carro lleva alas doradas, por lo que debe de ser un ángel. En la popa del carro va la figura principal, mirando al frente, que solo existe en una de las dos piezas, además de en la obra de la colección Whitaker. En la carroza italiana esa figura está vestida con ropa talar, y se ha identificado dudosamente con Apolo, con el sol o con Santa Rosalía<sup>30</sup>. En la pieza sevillana la figura semejante, colocada en la popa, parece claramente identificable con Santa Rosalía, dado que va vestida con ropa talar y en la cabeza lleva una corona de rosas, así que parece seguro que se refiriera a esta santa, patrona de Palermo, pues responde claramente a su iconografía. Dada la identidad de la pieza de la colección Whitaker con las dos existentes en el Hospital de los Venerables no parece haber duda de que la figura principal es Santa Rosalía.

29. M. J. Sanz Serrano, «Anónimo siciliano. Carro triunfal», en *Teatro de grandezas. Andalucía Barroca*, Cat. Expo., Granada, 2007, pp. 234-235.

30. *Coralli...*, 1986, pp. 344-345 [op. cit. n. 20].



Fig. 11. Triunfo de Apolo, o Santa Rosalía, detalle. Fundación Focus-Abengoa, Hospital de los Venerables Sacerdotes, Sevilla.

No sabemos cómo llegaron estas piezas al Hospital de los Venerables, pero no creemos que perteneciesen a Lucas Valdés, sino que probablemente, y dado que fue el pintor del templo, le hubiesen encargado que las restaurase. Mucho más probable es que fuesen un regalo del arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona, junto con el San José, que vino a Sevilla procedente de Palermo, de donde proceden los Triunfos, y que intervino en las obras del Hospital entre 1696 y 1697, pero que estaba en Sevilla desde 1684.

La pieza de la colección Whitaker tiene la misma estructura y contenido que las sevillanas; la peana es de madera revestida de latón con aplicaciones de coral, aunque con algunas variaciones como una barandilla con balaustres de coral y un niño desnudo delante del mismo material, estando las aristas tapadas con las mismas hojas metálicas que las de las piezas de Sevilla. La carroza es exactamente igual, aunque con dos caballos, y los personajes son cuatro, el niño que monta los caballos, rodeado de amorcillos o angelitos, dos figuras sobre el centro del carro, una vestida, y otra de mayor tamaño, con túnica talar sobre la popa, que, como hemos visto representaría a Santa Rosalía; en este caso también va coronada de rosas, pero en lugar de mirar al frente se vuelve hacia atrás. En este grupo falta, sin embargo, el águila símbolo de Palermo, que seguramente se ha perdido. Efectivamente, nos inclinamos por que la figura principal es Santa Rosalía, y no Apolo. En 1686, en la festividad de Santa Rosalía, se levantó en el altar mayor de la catedral de Palermo un carro solar en el que la santa aparecía como el sol naciente de Palermo, como la aurora sentada en el carro solar, rodeada de angelillos, como el triunfo de la luz sobre las tinieblas, del bien sobre el mal.



**Fig. 10.** Triunfo de Apolo, o Santa Rosalía. *Fundación Focus-Abengoa, Hospital de los Venerables Sacerdotes, Sevilla.*

Así pues, parece bastante razonable pensar que estas pequeñas escenas se realizasen para conmemorar el gran monumento levantado en la catedral en honor a Santa Rosalía. Esto apoya nuestra hipótesis de que fuese el arzobispo Palafox, tan devoto de esta santa, el que regaló una escultura de plata que la representa, realizada en Palermo en 1681 y regalada a la catedral de Sevilla en 1688<sup>31</sup>, y el que mandó traer estos grupos de coral de Palermo y los donó al Hospital de los Venerables Sacerdotes.

En la misma línea está el grupo de la Anunciación, también de la colección Whitaker, que lleva el mismo tipo de peana, y como figuras centrales el ángel y la Virgen, presidiendo la escena el Padre Eterno rodeado de una doble ráfaga y cabezas aladas. La decoración es mucho más barroca, y su fecha se sitúa entre finales del siglo xvii y comienzos del xviii.

Este tipo de escenas de pequeño tamaño con edificaciones o carrozas y diferentes personajes situados sobre una montaña de coral debieron de ser bastante habituales en Sicilia, y en general en el reino de Nápoles, pues hallamos algunas con otros contenidos diferentes de los mencionados anteriormente, aunque la estructura del monte, el tipo de basamento e incluso el diseño de los personajes sean semejantes.

En el museo de la catedral de Piazza Armerina se halla un conjunto de regular tamaño que representa una escena marina. El conjunto se asienta sobre una peana como las anteriormente descritas, pero el diseño de la montaña es diferente, pues, además de las ramas, flores y árboles que son habituales para componer el espacio terrestre, figuran además un castillete de varios pisos y otras fortificaciones a las que rodea una gran ola que sostuvo una embarcación, hoy desaparecida. La escena parece representar una ciudad fortificada al borde del mar, quizá Trapani, u otra ciudad costera de Sicilia, que a menudo eran atacadas por los turcos u otros pueblos del Mediterráneo. Se cree que puede hacer alusión a un milagro del jesuita San Francisco Saverio que libró a la ciudad de Trapani de la invasión. Esta iconografía puede verse en los colegios jesuitas de Trapani y de Piazza Armerina. En la misma línea se halla el barco (carabela) de la colección Tirena de Palermo, aunque su composición es más sencilla pues solo consta de una amplia peana poligonal de cobre dorado con abigarradas incrustaciones de coral y estrellas esmaltadas en blanco. Sobre ella se asienta un barco de la tipología mencionada. El barco va también revestido de coral en todas sus partes, desde los cañones a la proa y popa, con su castillete correspondiente, y lleva las velas de lámina de plata. Otros dos ejemplares se han localizado en distintos lugares de Sicilia, así como otras dos piezas conocidas por la documentación<sup>32</sup>.

En realidad todas las piezas que hemos mencionado tienen una estructura muy semejante, y en casi todas aparece la figura del barco o carro, que están claramente relacionados con los carros triunfales que habitualmente formaban parte de las procesiones, ya fuesen religiosas o profanas.

El castillo de Ambras posee además de la mencionada Crucifixión uno de los conjuntos más ricos conocidos, formado por una montaña de conchas de

31. M. J. Sanz Serrano, 1994 [op. cit. n. 1].

32. Coralli..., 1986, pp. 344-345 y 350-353 [op. cit. n. 20].

nácar en la que se ubica una serie de figuras de coral además de grandes ramas simulando árboles. En la parte alta de la montaña hay un Crucificado delante de la gran rama del remate, y a sus pies aparecen el Sacrificio de Isaac y una figura femenina, quizá símbolo del alma, que surge de una especie de cueva. La pieza se fecha en la segunda mitad del siglo XVI y se ha considerado como parte probable de la Montaña de coral enviada a Felipe II por el marqués de Pescara.

Mucho más abundantes son los Nacimientos, llamados también Belenes, de los cuales se conservan muchos ejemplares en los museos del sur de Italia, pero también algunos en España, como los de las Salesas Reales y las Descalzas Reales de Madrid. Con respecto a los Nacimientos puede decirse que son los grupos escultóricos que contienen más imágenes. En general se hallan asentados sobre una peana que puede estar apoyada en patas circulares o bolas, como otros de los grupos ya mencionados, y una base corrida, metálica y adornada con elementos coralinos. En casi todos ellos se colocan unas ruinas clásicas con columnas y arquerías, según la tradición renacentista. De este tipo encontramos bastantes ejemplares repartidos en distintos museos y colecciones particulares del sur de Italia; de entre ellos podríamos destacar el del Museo Agostino Pepoli de Trapani, y el de la colección Whitaker de Palermo, y en una colección privada de Catania, piezas todas ellas situadas entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII<sup>33</sup>. En ambos casos las figuras son las básicas, San José, la Virgen y el Niño, el ángel, los pastores y algún animal que acompaña a los oferentes. En el primer caso sólo aparece un ángel sobre el arquitectónico portal, y en el segundo tres de ellos flotan sobre el arco que protege al grupo principal. En cuanto a la decoración floral, en el Nacimiento de la colección Whitaker aparecen las típicas rosetas, con varias hileras de pétalos de coral, las mismas que hemos visto en los grupos coralinos ya vistos.

En España el grupo de las Salesas Reales, fechado en 1749, se asienta en las típicas ruinas arquitectónicas, y contiene, además del grupo sacro propio, la Adoración de los Pastores, el Cortejo de los Magos y la Matanza de los Inocentes<sup>34</sup>.

En la misma línea de estos Nacimientos está el de las Descalzas Reales de Madrid, hasta ahora poco conocido (figura 12). Esta pieza podría haber formado parte de la Montaña de coral regalada a Felipe II en 1570, que mencionamos al principio, dada la relación del monarca y su familia con el monasterio, pues como sabemos fue fundado en 1559 por doña Juana de Austria, hermana de Felipe II y viuda del infante don Juan Manuel de Portugal y estuvo siempre bajo la protección real.

Según la descripción ya mencionada la famosa Montaña tenía varios grupos escultóricos relativos a la vida de Cristo entre los que figuraban dos Nacimientos. Parece ser que la Montaña después de muchas vicisitudes se desmembró, y en algunos estudios se ha intentado aclarar cómo sería comparándola con la existente en el castillo de Ambras, en Innsbruck, que está rematada por un Calvario y relacionada con el archiduque Fernando, sobrino de



33. Ibídem, pp. 346-347; M. C. di Natale, «L'arte del corallo tra Trapani e la Spagna», en J. Rivas Carmona (ed.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, Murcia, 2010, pp. 273-274.

34. J. M. CruzValdovinos, «Opere conservate e documenti sull'argenteria e i coralli siciliani in Spagna», en *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina*, Palermo, 2007, pp. 168 y 170-171.



Fig. 12. Nacimiento. Inv. n.º 00612007, Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, Madrid.

35. M. C. di Natale, 2010, pp. 272-273 [op. cit. n. 33]. No obstante, recientes investigaciones han propuesto la posibilidad de que corresponda a una fecha más tardía, identificándolo con una probable donación de María Fardella, viuda siciliana que se retiró al convento en 1638 y que murió en 1678.

36. L. Agello: «La montagna di corallo» ovvero il 'Presepe' del Monastero de las Descalzas Reales di Madrid», en *Estudios de Platería, San Eloy*, Murcia, 2012, pp. 39-44.

Carlos V, que la envió en 1564. También se ha propuesto que algunos de los Nacimientos existentes en el sur de Italia podrían pertenecer a la mencionada Montaña<sup>35</sup>.

El Nacimiento de las Descalzas es de mayor tamaño que los anteriores mencionados y posee además muchas más figuras<sup>36</sup>. Presenta una imagen más real de cómo la tradición cristiana española consideró siempre el Nacimiento de Cristo, pues San José, la Virgen y el Niño se hallan bajo un verdadero portal. La escena constituye un auténtico paisaje cuyo fondo es una montaña con el portal al pie. Las figuras que acompañan al misterio son las tradicionales, pastores con sus ovejas, un hombre que saca agua de un pozo, situado junto a una

alberca, todo ello en el lado derecho, y en el izquierdo los Reyes Magos de coral sobre caballos de bronce, con sus pajes del mismo material que los Reyes. Es digno de destacar que el último caballo es de menor tamaño y con aspecto de asno. Detrás del portal se muestran unas casas medio en ruinas, y en el lado derecho de la escena se adivina una gruta. Ascendiendo por la montaña hallamos una muralla con su puerta de arco, y una torre vigía, y más arriba una ciudad. Todo el monte está recubierto de lámina dorada y hojas metálicas coloreadas, y entre las rocas surgen árboles verdes llenos de frutos rojos, hechos de coral, así como ramas naturales de coral que simulan árboles sin hojas. En esta parte alta del monte se observan también ovejas, así como un hombre de coral junto a un caballo metálico.

La parte más compleja de la escena la compone la gran rama de coral que remata el monte. Al pie de la rama se halla una figura barbada con hábito, y algo más arriba, y sobre ella hay un sombrero obispal en relieve. En las ramas laterales aparecen diversas figuras, entre las que destaca otro fraile, y varios niños. No sabemos la significación de estos personajes, pero el de la base, el fraile barbado y mitrado, podría ser el donante, o quizá un santo de particular devoción del donante.

# LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA EN LA REAL CASA DE LA PANADERÍA DURANTE EL REINADO DE CARLOS III: INSTALACIÓN, MOBILIARIO Y DECORACIÓN

Jorge Maier Allende  
Abraham Rubio Celada

*Real Academia de la Historia*

## INTRODUCCIÓN

La Real Academia de la Historia conserva una interesante documentación relacionada con su traslado e instalación en el edificio conocido como la Casa de la Panadería (figura 1), en la Plaza Mayor de Madrid. Aquí estuvo la corporación durante un siglo, entre 1774 y 1874, hasta que se trasladó de nuevo a su actual sede en la llamada Casa del Nuevo Rezado, a la que posteriormente se incorporó el palacio del marqués de Molins, ocupando así una manzana completa delimitada por las calles León, Huertas, Amor de Dios y Santa María.

Aunque entre los fondos manuscritos que conserva la corporación existe un legajo específico sobre su instalación y estancia en la Casa de la Panadería<sup>1</sup>, esta documentación se completa con otra serie de documentos conservados en los Libros de las Actas de Sesiones<sup>2</sup>, en la que se recogen abundantes noticias, en la *Memoria de los muebles que tiene la Real Academia de la Historia, existentes en la Real Casa de la Panadería, hasta fin de junio de 1776*<sup>3</sup>, y, en especial, en su Archivo de Contabilidad<sup>4</sup>, en el que se conservan preciosos documentos de naturaleza contable del mayor interés. En las líneas que siguen daremos cuenta de los resultados preliminares del análisis y estudio de esta interesante documentación que estamos llevando a cabo.

## LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA EN LA REAL BIBLIOTECA

Como es bien conocido, las primeras reuniones de la entonces denominada *Academia Universal*, antes de ser reconocida con el patronazgo real, se celebraron en la vivienda del abogado de los Reales Consejos, Julián Hermosilla, la

1. Real Academia de la Historia (en adelante RAH), 11/8045.

2. En adelante citados como RAH, Acta.

3. RAH, 11/8173; contiene una adición hasta 1778.

4. En adelante citado como ACRAH.



Fig. 1. La Real Casa de la Panadería, sede de la Real Academia de la Historia entre 1774 y 1874. Plaza Mayor, Madrid.

cual se encontraba frente a la Puerta de Moros. Poco tiempo después Agustín de Montiano, quien había llegado a Madrid procedente de Sevilla al obtener plaza en la primera Secretaría de Estado y había sido discípulo de Blas Antonio Nasarre en Zaragoza, obtuvo permiso del entonces bibliotecario mayor, con la aquiescencia del confesor de Felipe V, el P. Guillermo Clarke S. J., para utilizar una sala de la Real Biblioteca el 14 de mayo de 1736 donde celebrar las reuniones académicas<sup>5</sup>.

La Real Academia de la Historia, una vez establecida y reconocida por el rey como tal por real decreto de 18 de abril de 1738 dado en Aranjuez, por el cual también se aprobaron sus estatutos y la concesión a sus miembros del honor de pertenecer a los criados de la Real Casa, continuó celebrando sus juntas académicas en la sala que ocupaba en la Real Biblioteca. En ella permaneció hasta 1752, cuando se la invitó a ocupar otra sala situada en la «Pieza alta, que está a la derecha de la Escalera prial. dela Rl Biblioth<sup>ca</sup>»<sup>6</sup>. A partir de

5. Agustín de Montiano contrajo matrimonio en 1734 con María Josefa Manrique, hija del mariscal de campo Diego Antonio Manrique y camarista de la reina Isabel de Farnesio. En 1738 fue elegido director de la Real Academia de la Historia.

6. RAH, Acta, 1 de enero de 1752.



1745, en que el rey le concedió a la corporación los empleos de cronista de Castilla y de Indias y su dotación correspondiente, pudo adquirir el mobiliario y materiales necesarios para el desarrollo de su instituto.

La sala que la Academia ocupaba en la Real Biblioteca, establecimiento que además adolecía de falta de espacio y serios problemas de seguridad al estar expuesta a incendios, fue pronto insuficiente, por lo que hubo de alquilar otros cuartos, así como utilizar las viviendas particulares del director, tesorero y secretario para instalar su biblioteca, los monetarios o las publicaciones, e incluso en alguna ocasión celebrar sus juntas.

## CONCESIÓN Y TRASLADO A LA REAL CASA DE LA PANADERÍA

Así era la situación de la Academia hasta que el 22 de mayo de 1773 Eugenio Llaguno le informó al director, Pedro Rodríguez Campomanes, después de hablarlo con Ignacio de Hermsilla, de la posibilidad de solicitar al rey la Casa de la Panadería como sede de la Real Academia de la Historia<sup>7</sup>, al haberle concedido a la Real Academia de San Fernando, su inquilino desde 1752, un nuevo edificio en la calle de Alcalá. Al día siguiente Llaguno se entrevistó con el marqués de Grimaldi, según las indicaciones de Campomanes, quien decidió promover esta idea<sup>8</sup>. La consulta al rey fue inmediatamente redactada por Campomanes y Hermsilla<sup>9</sup>. La iniciativa fue, como cabe suponer, de gran interés, ya que la idea que alentaba a la Academia estaba directamente relacionada con la estabilidad que requerían las colecciones librarias y numismáticas, tal y como lo expresaba Llaguno: «El gabinete de medallas, que consta de seis armarios, y la librería que empieza a ser considerable, requieren piezas estables donde colocarse»<sup>10</sup>. Y especialmente para ponerlas al alcance del público: «El gabinete es una alhaja de valor y de ornamento al público, de poco uso mientras no esté colocado con permanencia y comodidad». A lo que Campomanes añadía: «Nuestro monetario también podrá ponerse usual al público luego que se acabe el Índice y la colocación, en que se trabaja con diligencia, teniendo presentes todas las colecciones posibles de medallas publicadas»<sup>11</sup>. Al mismo tiempo se planteaba la conveniencia de que las colecciones de historia natural que conservaba la Academia se traspasasen al Real Gabinete de Historia Natural. La consulta al rey se presentó para la aprobación de la Academia en junta del 28 de mayo de 1773. Apenas hubo transcurrido un mes cuando el marqués de Grimaldi comunicó a la Academia la favorable resolución real<sup>12</sup>. En el mes de septiembre del año siguiente, Ignacio de Hermsilla comunicó que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando había concluido el traslado<sup>13</sup> y un mes después, el 6 de octubre de 1774, el marqués de Grimaldi notificaba que había dado orden al conde de Baños, decano de la de Bellas Artes, para que procediese a hacer entrega oficial al director de la de la Historia del cuarto de la Casa de la Panadería<sup>14</sup>.

7. M. Avilés Fernández y J. Cejudo López (eds.), *Pedro Rodríguez Campomanes: epistolario, tomo I (1747-1777)*, Madrid, 1983, carta n.º 274.

8. RAH, Acta, 28 de mayo de 1773; véase el Apéndice documental en [●].

9. M. Avilés y J. Cejudo (eds.), 1983, carta n.º 275, Llaguno a Campomanes, Aranjuez, 23 de mayo de 1773 [op. cit. n.º 7]. Copia de la Consulta se conserva en RAH, 11/8045, véase el Apéndice documental en [●].

10. M. Avilés y J. Cejudo (eds.), 1983, carta n.º 274, Llaguno a Campomanes, Madrid, 22 de mayo de 1773 [op. cit. n.º 7].

11. M. Avilés y J. Cejudo, 1983, carta n.º 276, Campomanes a Llaguno, Madrid, 24 de mayo de 1773 [op. cit. n.º 7].

12. Oficio del marqués de Grimaldi a Pedro Rodríguez Campomanes, Madrid, 25 de junio de 1773, RAH, 11/8045; véase el Apéndice Documental en [●].

13. RAH, Acta, 30 de septiembre de 1774.

14. Oficio del marqués de Grimaldi a Pedro Rodríguez Campomanes, Madrid, 6 de octubre de 1774, RAH, 11/8045.

## DISTRIBUCIÓN ESPACIAL DE LA CASA DE LA PANADERÍA

Aunque las habitaciones actuales de la Real Casa de la Panadería han sufrido una importante transformación, son varias las pistas que nos ofrece la documentación para hacernos una idea muy aproximada de cómo era entonces la distribución espacial de la planta en que se instaló la Academia. Uno de estos documentos es, por ejemplo, el informe de la entrega de llaves en el que se menciona el número de salas que ocupaba la Academia de San Fernando, tanto principales como de servicio<sup>15</sup>. Asimismo, en muchas de las memorias y facturas de las obras realizadas (pintura, cerrajería, reposición de vidrios, estero y desestero) hay frecuentes alusiones a los espacios, normalmente llamados *cuartos* o *piezas*, que nos ilustran en este sentido con mayor o menor precisión. Es muy esclarecedor también el informe de la visita de la infanta doña Carlota Joaquina a la Real Academia de la Historia en febrero de 1785, ya que se trata de la primera visita de las personas reales a la corporación<sup>16</sup>.

Por último, son imprescindibles los planos de la planta principal de la Casa de la Panadería de 1862, de Juan José Sánchez Pescador, y el que en 1888 levantó el arquitecto municipal Cipriano Gómez, que reflejan cómo debió ser la distribución espacial en el siglo XVIII, especialmente el primero de ellos, ya que no se constata en la documentación ninguna reforma importante en la reorganización de espacios durante la estancia de la Academia.

Del análisis conjunto de toda esta documentación se desprende que el acceso a la planta que ocupó la Real Academia de la Historia en la Casa de la Panadería se efectuaba a través de una puerta situada en el callejón del Infierno.

El primer espacio con que se encontraba el visitante era el zaguán, donde estaba ubicada la guardia, integrada por efectivos del Regimiento de Inválidos, la misma unidad militar que, por ejemplo, custodiaba también la entrada a la Real Biblioteca. Desde aquí se accedía a la escalera principal, iluminada por «Un farol grande de Christal con su belon de bronce»<sup>17</sup>, que conducía a la planta primera donde se encontraba otra puerta desde la que se accedía, a través de un distribuidor o hall, al llamado Cuarto Real.

Este espacio, el principal de la Casa de Panadería, estaba formado por una gran sala, dividida en dos ámbitos, la Cámara Real y la Antecámara de igual tamaño, separadas por tres grandes arcos de medio punto (figura 2). La Cámara Real se abría a la Plaza Mayor por tres grandes ventanales con balcón, mientras la antecámara daba a un corredor volado situado en un patio interior con tres grandes ventanales.

En la Cámara Real la Academia ubicó su Sala de Juntas, mientras que la Antecámara se dedicó a Biblioteca, en la que se colocaron los libros y manuscritos adquiridos por la corporación para tenerlos más a mano.

A ambos lados de la Cámara Real se encontraban sendas habitaciones alargadas con balcones a la Plaza Mayor, conocidas como Galería de Damas a la izquierda y Galería de Caballeros a la derecha según nos situemos frente al



15. Oficio del conde de Baños a Pedro Rodríguez Campomanes, Madrid, 18 de noviembre de 1774, RAH, 11/8045; véase el Apéndice documental en [●].

16. RAH, Acta, 18 y 22 de febrero de 1785; véase el Apéndice documental en [●].

17. RAH, 11/8173, fol. 93r.



**Fig. 2.** La Cámara y Antecámara Real de la Casa de la Panadería, en la actualidad. Ayuntamiento de Madrid. Fotografía: Pablo Linés.

edificio en la Plaza Mayor. Estas habitaciones, de las que hoy en día sólo se conserva la de Damas (figura 3), presentaban ciertas divisiones y espacios difíciles de precisar con exactitud, debido a sus intensas reformas posteriores y a la vaguedad e imprecisión de la información de la documentación.

Lo que sí parece claro es que en la Galería de Caballeros se ubicó el área administrativa de la Real Academia, ya que en ella se encontraba el despacho del secretario, el archivo de Secretaría, y muy probablemente el arca de caudales. A espaldas de esta y hacia el norte se extendía el espacio dedicado a vivienda (dormitorios, cocina y gabinete) en la que residían permanentemente el anticuario y su servicio, que se componía de un criado y un ama<sup>18</sup>. Es muy posible que en esta última se guardaran los muebles monetarios, pues no hemos encontrado ninguna referencia en la documentación a su ubicación en las salas principales.

## **DECORACIÓN Y MOBILIARIO DE LAS SALAS PRINCIPALES**

Cuando la Real Academia de la Historia se trasladó a la Casa de la Panadería, en octubre de 1774, se encontró con unos espacios ya decorados en el siglo XVII. Las decoraciones de comienzos del reinado de Carlos II eran suntuosas

18. El que ocupó esta vivienda y se encargó de la custodia de los bienes de la Academia fue José de Guevara Vasconcelos, anticuario desde 1775 hasta 1798.



**Fig. 3.** La Galería de Damas de la Casa de la Panadería, en la actualidad. Ayuntamiento de Madrid. Fotografía: Pablo Linés.

en cuanto a las pinturas murales de los techos y a los zócalos de azulejería de Talavera de la Reina. Después del segundo incendio de la Plaza Mayor el 20 de agosto de 1670, en el que la Casa de la Panadería quedó prácticamente destruida, fue reconstruida con magnificencia, creando un nuevo Cuarto Real, que actualmente está formado por dos espacios separados por tres arcos de medio punto, como ya se ha señalado, aunque es posible que esta separación sea fruto de la reforma de la Real Academia de Bellas Artes en 1753<sup>19</sup>.

Respecto a las pinturas murales de Claudio Coello y José Donoso, ejecutadas entre 1672 y 1674, solo se han conservado las correspondientes a la Cámara Real, donde se representa el escudo del rey sostenido por las tres virtudes cardinales, y en los laterales ocho lunetos donde se representan en dos de ellas el escudo de Madrid, y en las otras seis los trabajos de Hércules.

En la Antecámara, nos podemos hacer idea de la decoración mural original por la copia que de ella hizo el arquitecto y pintor Arturo Mélida en la reforma llevada a cabo en 1901. En ella, se representa el escudo de la villa de Madrid, con el oso y el madroño.

Otro de los elementos decorativos destacables son los zócalos de azulejería barroca, encargados a Talavera de la Reina en 1673 y colocados al año siguiente, en escaleras, Cuarto Real (Cámara y Antecámara) y Galerías de Damas y Caballeros<sup>20</sup>.

19. S. Pérez Arroyo, «La Casa de la Panadería. Apuntes para una reconstrucción de su evolución tipológica», *Revista Villa de Madrid*, año XXIII, n° 86, Madrid, 1985, p. 47.

20. A. Perla de la Parras, «Los zócalos de azulejería de la Casa de la Panadería de Madrid», *Restauración & Rehabilitación*, 23, 1998, pp. 48-53.

Antes de tomar posesión definitiva la Academia hubo aún de esperar un año mientras se realizaron ciertas obras de acondicionamiento y saneamiento por real orden de 7 de diciembre de 1775, de las que se encargó Ventura Rodríguez, arquitecto mayor de la Villa de Madrid<sup>21</sup>.

La mayoría del mobiliario se contrató por tanto a partir de este año de 1775, ya establecidos en la nueva sede de la Real Casa de la Panadería, pensando en las necesidades para las diversas funciones. No obstante, la Academia contaba con algunos enseres, repartidos entre la sala de la Real Biblioteca y los domicilios particulares del director, secretario y tesorero, que trasladó y aprovechó en su nueva residencia como, por ejemplo, varios canapés, sillas, estantes y muebles monetarios.

Al mismo tiempo que se hacían las obras de acondicionamiento de la Casa de la Panadería, la Real Academia de la Historia contrató diversas decoraciones para adecentar los espacios principales.

Entre los encargos que se hicieron ese año destacan los relacionados con las telas para cortinajes, dosel y muebles. El tejido utilizado para las cortinas, dosel y tapicería fue siempre el damasco carmesí, que se encargó a los mercaderes de seda Almarza y García<sup>22</sup>. El encargado de hacer las cortinas, el dosel y tapicerías de muebles fue Andrés Jiménez, maestro tapicero de la Real Casa<sup>23</sup>. En cuanto a la cordonería necesaria para cortinas y dosel, se recurrió a Cristóbal García, maestro de cordonero<sup>24</sup>.

Los más principales e importantes elementos del mobiliario les fueron encargados a José López<sup>25</sup>, maestro ebanista de la Casa del Rey y a los maestros ebanistas Manuel Serrano, Pedro Delgado y José García Ramírez<sup>26</sup>. Los trabajos de carpintería, entre los que cabe destacar los estantes y armarios para guardar libros, manuscritos y mapas, les fueron encargados a los maestros carpinteros Juan Vela<sup>27</sup> y su hijo Antonio Escudero<sup>28</sup>.

Entre los artistas que participaron, aunque sea de forma indirecta, en la decoración de las salas de la corporación también hay que incluir a los pintores Andrés Ginés de Aguirre y Gregorio Ferro, y a los escultores Felipe de Castro y Manuel Álvarez. Los retratos que se encargaron de los reyes y de los directores de la Academia, o personajes destacados de la cultura constituyen un elemento esencial en una institución al servicio de la Corona y de su política cultural, y en la decoración de las paredes de la Sala de Juntas y del Salón de Manuscritos.

Además de estos artistas, participaron en la decoración y arreglo de las salas de la Casa de la Panadería numerosos artesanos: vidrieros, cerrajeros y hojalateros, estereros y esparteros, pintores de brocha y doradores que conocemos detalladamente por la documentación conservada.

Por los presupuestos, contratos y facturas conservados, sabemos que las salas decoradas fueron el Cuarto Real y las galerías a su izquierda y derecha. En todos ellos se utilizó exclusivamente el damasco carmesí para las cortinas, que llevaban cordones y fleco. El tono predominante en la decoración fue por tanto el rojo, ya que los taburetes y sillas también se tapizaron con esta misma

21. RAH, Acta, 10 de noviembre y 15 de diciembre de 1775.

22. RAH, Acta, 9 de junio de 1775. El contrato se firmó el 6 de junio de 1775. Fueron necesarias setecientas setenta y nueve varas y media, entregadas en diversas partidas hasta el año 1778.

23. RAH, Acta, 9 de junio de 1775; RAH, 11/8045, informe de 7 de junio de 1775.

24. RAH, Acta, 9 de junio de 1775; RAH, 11/8045, informe de 3 de abril de 1776.

25. RAH, 11/8045, informe de 7 de junio de 1775.

26. Estos tres últimos ebanistas recibieron encargos antes del traslado a la Casa de la Panadería, pero no consta ninguno más a partir del traslado.

27. Al carpintero Juan Vela ya se le habían encargado algunas obras en 1766, como un cajón para guardar mapas o un armario para la osamenta gigante que había regalado a la Academia el académico honorario Esteban Álvarez del Fierro. El primer encargo que recibió, después del traslado a la Casa de la Panadería, fue unos estantes, de los que recibió el primer pago, del que consta recibo, el 19 de enero de 1775.

28. Tras el fallecimiento del carpintero Juan Vela, le fueron encomendados los trabajos de carpintería a su hijo Antonio Escudero. El 5 de octubre de 1777, él firmó la última cuenta de lo que la Academia debía a su padre, del que consta el recibí al final de la memoria de la obra.

tela, a juego con las cortinas. Del mismo modo, los canapés que habían servido en la Real Biblioteca estaban tapizados en badana encarnada, así como alguna de las mamparas, tapizadas en damasco carmesí, y los estantes situados en las galerías a uno y otro lado del salón principal, cuyo color predominante era el encarnado. Cuando la infanta doña Carlota Joaquina visitó la Academia en 1785, se tuvo en cuenta el color general de la decoración, y tanto la mesa para juntas que ya existía como otra nueva que se trajo para la ocasión fueron revestidas por el tapicero Robert con damasco carmesí<sup>29</sup>.

El tono blanco también estaba presente en las decoraciones, dado que era el color en que se pintaron los estantes situados en el salón detrás del principal. En los momentos en que no se utilizaban estos espacios en actos oficiales de representación, los muebles se protegían con telas a medida. Así consta que los taburetes y sillas de brazos se cubrieron con fundas en cotí blanco con listas encarnadas. También consta que las cortinas para cubrir los tres grandes ventanales que daban al patio del Salón de Manuscritos eran de cotí fino azul<sup>30</sup>.

Otro de los elementos utilizados, no sólo con carácter funcional sino también decorativo, fueron las mamparas: «Una Mampara que esta en el recibimiento pr<sup>al</sup> forrada por la parte de adentro con su damasco y por la de a fuera de ule estampado con sus yerros correspondient<sup>s</sup>»<sup>31</sup>. El carpintero Juan Vela realizó la estructura de madera de algunas de estas mamparas.

### *La Sala de Juntas*

Como se ha señalado, la Cámara Real fue donde se ubicó la Sala de Juntas, espacio académico por excelencia. En ella se situaba una gran mesa traviesa de caoba<sup>32</sup>, en uno de cuyos extremos muy probablemente, aunque no se puede asegurar con certeza, se instaló un dosel con colgadura de damasco carmesí forrado de holandilla en el que se instaló el retrato del rey Carlos III<sup>33</sup>. Se trata de una copia del retrato oficial del rey de tres cuartos que hizo Antón Rafael Mengs (figura 4). Este ejemplar fue cedido a la Academia por Felipe de Castro, aunque tras su fallecimiento se compró en su testamentaría, previa valoración del pintor Gregorio Ferro en 600 reales<sup>34</sup>. Al mismo Ferro se le encargó que lo perfeccionase<sup>35</sup>. Se trata sin ningún género de dudas del retrato de Carlos III conservado en la Academia actualmente y no del de Felipe V, como se ha llegado a suponer<sup>36</sup>, lo cual queda también corroborado por el informe de la visita de la infanta Carlota Joaquina a la Real Academia de la Historia en 1785, en el que se dice que hubo de traerse un retrato de Felipe V que era propiedad particular del director, Pedro Rodríguez Campomanes.

La mesa se completa con un juego de veinticuatro sillas o «taburetes» de nogal (figura 5) y un sillón de brazos (figura 6), todos ellos de estilo *cabriolé*<sup>37</sup>, tapizados en damasco de seda rojo, que se encargaron en 1775 al maestro ebanista de la Casa del Rey José López<sup>38</sup> (figura 7). En el siglo XVIII

29. RAH, Acta, 18 de febrero de 1785.

30. RAH, 11/8045, Recibos, 5 de octubre a 4 de noviembre de 1777.

31. RAH, 11/8173, fols. 92v y 93r.

32. RAH, 11/8173, fol. 92r. «Una mesa de caoba con sus cajones que sirve para celebrar las Juntas».

33. RAH, 11/8045, factura de Andrés Ximénez, maestro tapicero de la Real Casa, 2 de agosto de 1775.

34. ACRAH, junio de 1779 a junio de 1780.

35. RAH, Acta, 2 de mayo de 1776.

36. A. Pérez Sánchez, H. González Zymla y L. de Frutos, *Catálogo de Pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2003, p. 222.

37. La forma de este taburete y sillón de estilo *cabriolé* es prácticamente igual a los modelos que figuran en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, «Recueil de planches», vol. VII, París, 1771.

38. RAH, 11/8045, informe de 7 de junio de 1775; véase el Apéndice documental en [●].



**Fig. 4.** Anónimo, copia de Antón Rafael Mengs, Retrato de Carlos III. Real Academia de la Historia, Madrid.  
Fotografía: Pablo Linés.

39. J. L. Sancho, «La decoración interior de la Casita de El Pardo en tiempo de Carlos IV. La integración de las artes», en V.V.A.A., *La Casita del Príncipe en El Pardo*, Madrid, 2008.

lo que hoy llamamos sillas se denominaban taburetes, entendiéndose por silla o silla de brazos lo que hoy llamamos sillón. Concretamente el modelo de la Academia se conocía como de *cabriolé*, por la forma de las patas, presentando la característica de tener el respaldo ligeramente cóncavo, frente al llamado «a la reina», cuyo respaldo era plano. Este estilo perduró bastantes años, pues todavía en 1787 el ebanista José López cobró una cuenta para la Casita del Príncipe en El Pardo, por «doze taburetes de nogal de cabriolé con mucho desperdizio de madera por las vueltas que llevan Con los pies y piernas torneadas Astreados y tallados con los floronzitos todo mui delicado»<sup>39</sup>.



**Fig. 5.** José López, Silla de cabriolé, 1775. Real Academia de la Historia, Madrid.  
Fotografía: Pablo Linés.



**Fig. 6.** José López, Sillón de cabriolé, 1775. Real Academia de la Historia, Madrid.  
Fotografía: Pablo Linés.

Sobre la mesa de juntas había una escribanía de plata, de la que sabemos que era: «ochavada con pies, tintero, salvadera, obleera, plumero y campanilla»<sup>40</sup>.

Elemento principal de la decoración de la Sala de Juntas eran las once parejas de cortinas para los balcones de la Plaza Mayor, de las que tenemos una detallada descripción: «Veinte y dos Cortinas del mis[mo] damasco de dos ojas cada una a saber: las treinta y quatro ojas de a tres paños cada una y las diez de a dos: las catorce ojas de a tres paños (son las del salon pr<sup>al</sup>) de á quatro varas y media; todas con sus barillas, garruchas, poleas de laton y cordones para correrlas, y quarenta y quatro abrazaderas del mismo damasco para lebantarlas»<sup>41</sup>.

Otros muebles que se encontraban en la Sala de Juntas, donde se guardarían cosas necesarias para el servicio de las reuniones, eran cuatro rinconeras, hechas en madera en 1776 por el carpintero Juan Vela<sup>42</sup> y pintadas de blanco por dentro y por fuera imitando nogal por Nicolás Leal<sup>43</sup>.

La decoración de esta sala se completó con los retratos de Carlos V (figura 8) y Felipe II (figura 9) que se le encargaron a Gregorio Ferro en 1776 según el

40. RAH, 11/8173, fol. 93r.

41. RAH, 11/8173, fol. 92v.

42. RAH, 11/8045, memoria de la obra de carpintería de Juan Vela, 12 de diciembre de 1776.

43. RAH, 11/8045, factura de Nicolás Leal, 9 de noviembre de 1777.

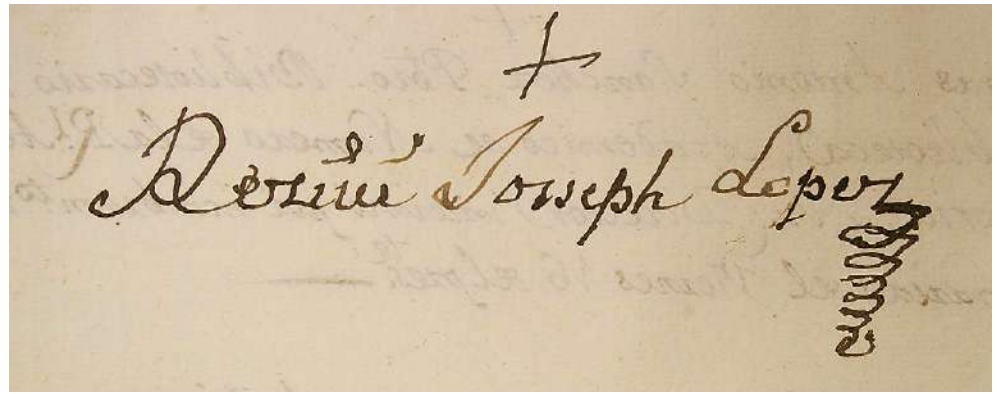


Fig. 7. Recibí de José López, 1794. Real Academia de la Historia, Madrid.

modelo de los retratos de Tiziano que, al parecer, tal y como se especifica en la documentación, se encontraban entonces en el Hospital Real de Santiago de Compostela. A Ferro también se le pidió consejo sobre el sitio adecuado en el salón para colocarlos<sup>44</sup>.

En cuanto al color de las paredes no nos ha llegado ninguna noticia. Los suelos serían de barro cocido cubierto con esteras, que se retiraban y colocaban en verano e invierno, y sobre ellas en algún momento se cubrirían con alfombras, como ocurrió en la visita de la infanta Carlota Joaquina, en la que se colocaron una alfombra en la sala de Juntas y otra en el Archivo, que prestó el director de la Academia<sup>45</sup>. Tampoco parece que hubiera muchos elementos de iluminación en esos años, pues para esa visita se mandaron traer seis cornucopias y cuatro candelabros de plata<sup>46</sup>.

### *El Salón de Manuscritos*

Una parte fundamental del mobiliario del Salón de Manuscritos lo constituían los estantes<sup>47</sup> para la colocación de la colección de libros y manuscritos que poseía la Real Academia y que día a día se acrecentaba con nuevas adquisiciones. La corporación poseía ya varios estantes encargados en 1757, que fueron instalados en la vivienda del director, y otros más en 1764, todos ellos desmontados y trasladados a la Casa de la Panadería. En 1775, se encargaron dieciséis estantes nuevos al carpintero Juan Vela<sup>48</sup>. Estos últimos se hicieron a imitación de los antiguos, según consta en un recibo del maestro hojalatero, Jacinto Gaona, al que se le pagó el coste de colocar la red de alambre «a imitación de otros antiguos», que pueden referirse tanto a los de 1757<sup>49</sup> como a los de 1764<sup>50</sup>. En cualquier caso, el aspecto final que estos debieron tener fue el motivado por la reforma de 1766, llevada a cabo por el maestro carpintero Enrique Vázquez<sup>51</sup>. Estos estantes, el mobiliario más abundante de la Real Academia de la Historia y que debieron de cubrir una buena parte de las paredes del Salón de Manuscritos, estaban formados normalmente por dos cuerpos de

44. RAH, Acta, 24 de mayo de 1776.

45. RAH, Acta, 18 de febrero de 1785; véase el Apéndice documental en [●].

46. RAH, Acta, 18 febrero de 1785; véase el Apéndice documental en [●].

47. Se llamaban así en el siglo XVIII a los armarios «con anaqueles y puertas guarnecidas de alambres para colocar libros y papeles». Á. López Castán, «La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII, I», *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte (UAM)*, vol. XVI, 2004, p. 137.

48. RAH, 11/8045, recibo de 19 de diciembre de 1775.

49. ACRAH, julio de 1757 a junio de 1759, libramiento de 16 de agosto de 1757.

50. ACRAH, junio de 1761 a junio de 1765, oficio de Agustín de Montiano a José Manuel Domínguez, 23 de febrero de 1764.

51. ACRAH, junio de 1761 a junio de 1765, Libramiento, 30 de mayo de 1766.



**Fig. 8.** Gregorio Ferro, copia de Tiziano, Retrato de Carlos V, 1780. Real Academia de la Historia, Madrid.  
Fotografía: Pablo Linés.

cinco cajones, dotados de puertas protegidas con red de alambre. Aunque no se ha conservado ningún dibujo o diseño de ellos, debieron ser muy parecidos a los existentes en la Real Biblioteca (figura 10). En un inventario de la Academia de 1776 se mencionan veintiuno: «Diez y nueve estantes de tres varas y media de alto dados de porcelana con su rejuela que estan en el salon de detrás del pr<sup>al</sup>. Dos estantes del mismo alto que estan al lado de las dos puertas del mismo Salon»<sup>52</sup>.

Los estantes de este Salón estaban pues pintados en blanco a imitación de porcelana, uno de los colores de moda en la segunda mitad del siglo XVIII, debido a la influencia de las chinerías, y al parecer las molduras iban doradas,

52. RAH, 11/8173, fol. 92rv.



**Fig. 9.** Gregorio Ferro, copia de Tiziano, Retrato de Felipe II, 1780. Real Academia de la Historia, Madrid. Fotografía: Pablo Linés.

todo ello por mano del dorador Nicolás Leal<sup>53</sup>. Para acceder con mayor facilidad a los libros y manuscritos se utilizaba una gradilla de madera con varios escalones<sup>54</sup>.

Otros muebles que estaban en el Salón de Manuscritos y que servían para guardar manuscritos, mapas u otros documentos eran: «Un Armario en que estaban antes colocadas las cédulas diplomáticas y es el que está entre las dos puertas del Salon de los MSS»<sup>55</sup> y «Una Arca Jaspeada que en la cubierta dice R. Academia de la Historia, y en ella todos los planes generales de Obispos de España y la mayor parte de las Cartas geographicas; con unos pies de mesa, sobre los que esta otra arca. Otra Arca mas pequeña que la anterior dada del mismo color»<sup>56</sup>.

53. RAH, 11/8045, copia de factura de Nicolás Leal, 1776.

54. RAH, 11/8173, fol. 93v.

55. RAH, 11/8173, fol. 92r.

56. RAH, 11/8173, fol. 91v.

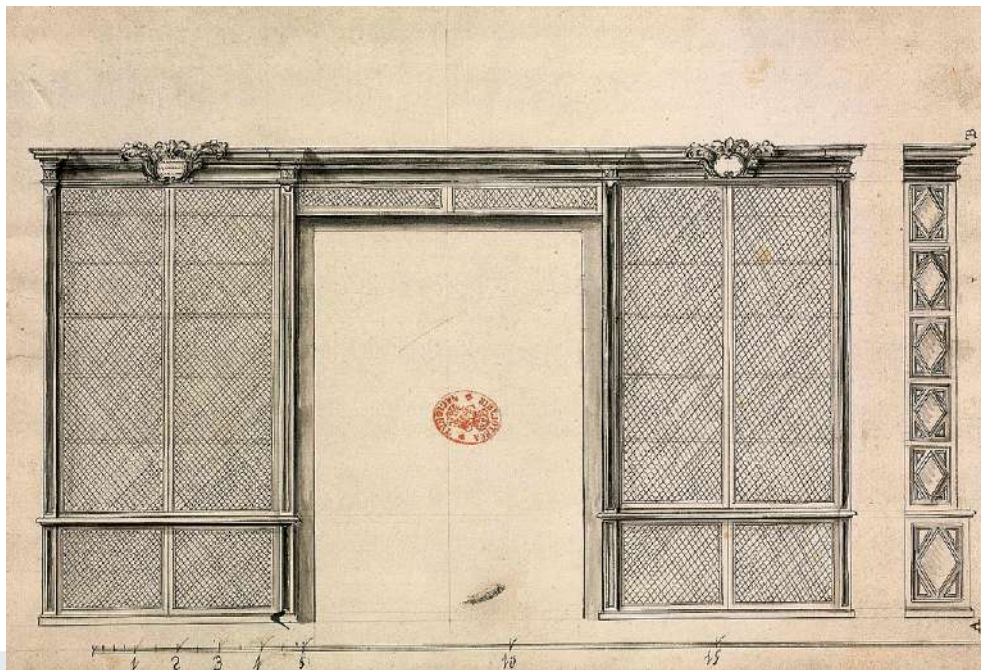


Fig. 10. Anónimo francés, Estantes de la Real Biblioteca, 1711-1735, dibujo. Biblioteca Nacional de España, sign. Dib/14/18, Madrid.

En el espacio de pared que quedaba libre por encima de los estantes y hasta llegar a la cornisa donde arrancaba la bóveda, estuvieron colgados los retratos de los directores<sup>57</sup>. Entre ellos se contaban los de Agustín Montiano y Luyando y el conde de Torrepalma<sup>58</sup> (figura 11), pintados ambos por Andrés Ginés de Aguirre, aunque se le encargó a Gregorio Ferro que acabase de retocarlos<sup>59</sup>. En 1777 Pedro Rodríguez Campomanes donó a la Academia su retrato, copia de Francisco de Bayeu del original de Mengs<sup>60</sup>.

Otra pintura que pudo también estar colocada en una de las paredes de este salón fue el gran plano de la ciudad de México, regalado también por Campomanes, en febrero de 1778. Se trata de un lienzo de grandes dimensiones, 239 x 237 cm, pintado en 1753 en México durante el reinado de Fernando VI<sup>61</sup>.

En el Salón de Manuscritos también se guardaba, en su funda de cuero<sup>62</sup>, otro de los muebles singulares de la Academia, la caja de elecciones<sup>63</sup> (figura 12). Fue encargada en 1766 al ebanista y ensamblador madrileño Pedro Delgado<sup>64</sup>, y se pagó por ella una suma ciertamente elevada, 2.054 reales de vellón<sup>65</sup>. La caja, de forma prismática cuadrangular, está realizada con técnica de marquetería en diferentes maderas. El estilo es el llamado «de transición», con elementos rococó, como las curvas y contracurvas de la base en que se apoya, decorados a su vez por relieves florales y rocallas y, por otro lado, con elementos neoclásicos como la simetría de la decoración de marquetería tanto al exterior como al interior. Alrededor de todo el perímetro cuadrangular hay cuarenta bocallaves de bronce dorado, que se corresponden con otros tantos cajoncitos, forrados por dentro de un papel con un diseño de tradición rococó en forma de cenefa con puntilla de curva y contracurva.

57. Es posible que, antes de que llegasen las copias de los retratos de Carlos V y Felipe II realizadas por Ferro, estuviesen en la Sala de Juntas.

58. A. Pérez Sánchez, H. González Zymly y L. de Frutos, 2003, pp. 99-102 [op. cit. n. 35].

59. RAH, Acta, 2 de mayo de 1776.

60. RAH, Acta, 9 de mayo de 1777.

61. RAH, Acta, 27 de febrero de 1778; C. Manso, *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, 2001, p. 347; A. Pérez Sánchez, H. González Zymly y L. de Frutos, 2003, pp. 249-252 [op. cit. n. 35].

62. Se conserva en una caja de la misma forma, construida en madera de pino y recubierta de cuero, es decir de las llamadas encoradas, con tachonado metálico en la parte superior que forma las iniciales RA de la H (REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA), y al interior, forrada de fieltro verde.

63. J. Maier (coord.), *Catálogo del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Antigüedades siglos XVI-XX*, Madrid, 2005, p. 61; A. Rubio, «Caja de elecciones de la Real Academia de la Historia», en *Corona y arqueología en el Siglo de las Luces*, Cat. Expo., Madrid, 2010, pp. 140-142.

64. M. P. Aguiló Alonso, «Notas sobre la ebanistería madrileña en el siglo XVIII», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, LVI, 2, Madrid, 2001, p. 253; véase [●].

65. RAH, Acta, 2 de mayo de 1766. Según consta en esta acta la Academia contaba con un ejemplar anterior, que no se ha conservado: «...notándose que la caja en que se hacen las votaciones está casi inservible, se recordó al Sr. Hermosilla el encargo que antes se le había hecho de mandar construir otra más acomodada y decente».



Fig. 11. Andrés Ginés de Aguirre, Retrato del conde de Torrepalma, 1768. Real Academia de la Historia, Madrid.

A este salón se destinaron también algunos de los muebles que ya poseía la Academia. Este es el caso de los seis canapés de nogal tapizados de badana encarnada y tres sillas a juego que eran los que servían en la Real Biblioteca y que fueron realizados por el ebanista José García Ramírez en 1772<sup>66</sup>. No sabemos con seguridad cómo serían, pero debían de ser del tipo que se describe en la *Encyclopédie* francesa<sup>67</sup> (figura 13), en estilo *cabriolé* con siete patas, cuatro asientos y con un brazo a cada lado, con el reposabrazos tapizado, aunque en el encargo se describen como bancos y no como canapés, algo comprensible al utilizar la voz española equivalente a ese tipo de mueble francés.

66. RAH, 11/8173, fol. 92r; recibo en ACRAH, junio de 1771 a junio de 1772, libramiento, 11 de enero de 1772.

67. *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, «Recueil de planches», vol. IX, Tapissier, París, 1771.



**Fig. 12.** Pedro Delgado, Caja de elecciones de la Real Academia de la Historia, 1766.  
Real Academia de la Historia, Madrid.

### Las galerías

Las galerías estaban situadas a uno y otro lado de la Sala de Juntas de la Academia. Para dividir estos distintos espacios se encargaron mamparas y los también denominados «tabiques de lienzo», que se componían de una estructura de madera, que en unos casos estaba forrada de tela y en otros se pintaba. Una de ellas se colocó para dividir una «pieza» de la galería derecha<sup>68</sup> y una segunda, con puerta, en una puerta grande que salía a la primera galería<sup>69</sup>.

Como ya se ha señalado, las ventanas con balcón que daban a la Plaza Mayor de estas dos galerías fueron guarnecidas con cortinas de damasco carmesí del mismo estilo que las del Salón de Juntas, ya descritas.

En estas galerías, pero principalmente en la de la izquierda o de Damas, se ubicaron al menos dieciséis estantes de color encarnado de cuatro cuerpos con cinco cajones pintados de blanco al temple, sus mesillas y rejillas de alambre pintadas de color azul al óleo, con molduras doradas y rematados por una medalla en el copete<sup>70</sup>.

Uno de los elementos artísticos con que se decoraron una de estas galerías –no se especifica cuál de ellas– fueron los bustos en mármol del padre Martín Sarmiento y, en yeso, del marino y científico Jorge Juan<sup>71</sup>. El busto de Jorge Juan (figura 14) ingresó el 13 de marzo de 1778 por medio de Isidro La Granja, oficial mayor de la Secretaría del Despacho de Marina, gracias a la intervención de Campomanes<sup>72</sup>. El de Sarmiento (figura 15) se presentó en la Junta del 15 de mayo de 1778 y fue realizado por suscripción de Pedro Rodríguez Campomanes, el duque de Medina Sidonia y el arquitecto Ventura Rodríguez, entre otros<sup>73</sup>.

68. RAH, 11/8173, fols. 92v y 93r.

69. RAH, 11/8045, memoria de la carpintería de José Vela, 12 de diciembre de 1776.

70. RAH, 11/8173, fol. 92rv; RAH, 11/8045, factura de Nicolás Leal, 3 de septiembre de 1776.

71. J. Maier, *Noticias de Antigüedades de las Actas de Sesiones de la Real Academia de la Historia (1738-1792)*, Madrid, 2011, pp. 62-64.

72. RAH, Acta, 13 de marzo de 1778; véase el Apéndice documental en [●].

73. RAH, Acta, 15 de mayo de 1778; véase el Apéndice documental en [●].

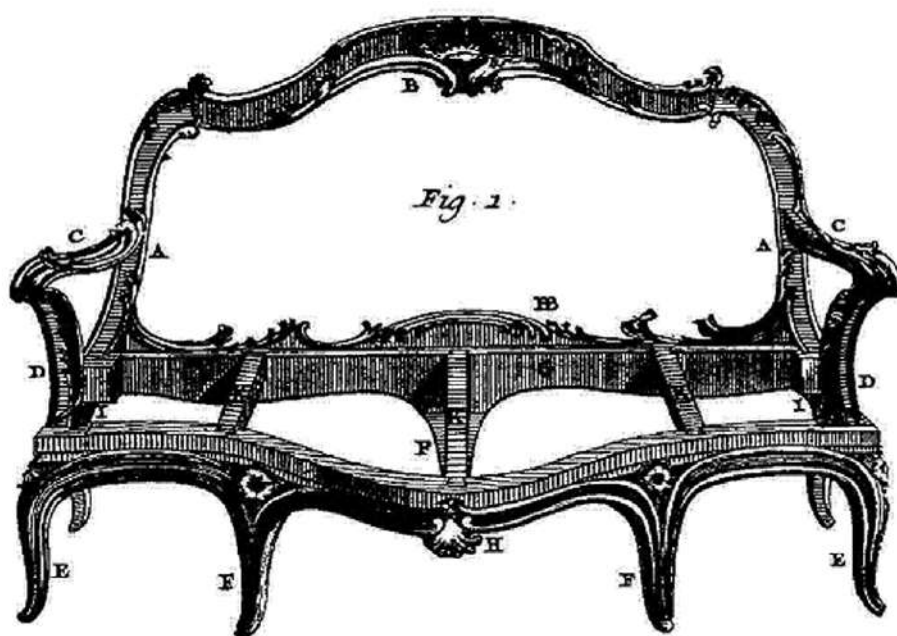


Fig. 13. Jacques-Raymond Lucotte y Robert Benard, Modelo de canapé en cabriolé, en *Récueil de planches*, vol. VII, *Menuisier*, lám. VIII de la *Encyclopédie de Diderot y D'Alembert* (París, 1769).

El busto del padre Sarmiento presentaba en la basa marmórea una inscripción, y para que el de Jorge Juan hiciera juego con él, el director encargó a los académicos Vicente García de la Huerta y José de Guevara que compusieran una inscripción semejante «guardando la misma sencillez y gusto»<sup>74</sup>. Para ambos bustos la Academia encargó al carpintero Antonio Escudero en 1780 dos «pirámides» o pedestales de madera<sup>75</sup>, que fueron pintados en azul imitando mármol por Nicolás Leal<sup>76</sup>. Tiempo después fueron protegidos con unos escaparates o vitrinas de madera pintada y cristal, que no se han conservado.

#### Otros muebles

Además de los espacios principales descritos, en la Casa de la Panadería existían otros secundarios, de los que no conservamos mucha información, y en los que posiblemente estuvieron ubicados algunos de los muebles sobre los que sorprendentemente no consta referencia alguna. Es este el caso de los muebles monetarios<sup>77</sup>, que suponemos fueron instalados en alguna habitación lo más segura posible, en la vivienda del anticuario José de Guevara. Estos armarios o burós son muebles destinados a conservar colecciones de monedas de una forma ordenada en los cajones o gavetas de su interior. Cuando la Real Academia de la Historia se trasladó a la Casa de la Panadería ya poseía «seis monetarios de nogal con sus mesas y rodapiés en los que están colocadas las monedas de la Academia»<sup>78</sup>.

74. RAH, Acta, 14 de agosto de 1778.

75. ACRAH, julio de 1780 a junio de 1781, factura, 4 de enero de 1780.

76. En 1781 estaban ya entregadas. Actualmente sólo se conserva un pedestal, sobre el que se ha colocado el busto de Jorge Juan. Según este libramiento los bustos fueron colocados en principio en la Sala de Juntas.

77. M. Almagro-Gorbea, «Armario o buró del Gabinete Numismático», en *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2001, p. 212; ídem, «Conjunto de seis armarios o burós para guardar monedas», en J. Maier (coord.), 2005, pp. 36-37 y 155-160 [op. cit. n. 63]; ídem, «Armario o buró del Monetario de la Real Academia de la Historia», en *Corona y arqueología...*, 2010, pp. 166-168 [op. cit. n. 63].

78. RAH 11/8173, fol. 91v.



**Fig. 14.** Felipe de Castro y Manuel Álvarez «El Griego», Busto de Jorge Juan, 1778, yeso; Antonio Escudero y Nicolás Leal, Pedestal piramidal, 1778. Real Academia de la Historia, Madrid. Fotografía: Pablo Linés.



**Fig. 15.** Felipe de Castro y Manuel Álvarez «El Griego», Busto del padre Martín Sarmiento, 1778, mármol. Real Academia de la Historia, Madrid. Fotografía: Pablo Linés.

Los monetarios, de estilo Luis XV con motivos rococós, constan de tres cuerpos: un prisma rectangular con remate moldurado que contiene sesenta y cuatro gavetas dispuestas en dos filas verticales protegidas por dos puertas, rematado por un cuerpo en forma de tejado de pagoda y por otro inferior, en forma de mesa con cajón y cuatro patas en *cabriolé*.

De la serie de los seis monetarios, los dos primeros (figuras 16) fueron encargados por el anticuario real, Alejandro Panel, quien sin embargo los desestimó. Fueron entonces adquiridos por la Academia y pagados en 1755 al ebanista que los había realizado, Manuel Serrano, cuyo recibo consta en la documentación<sup>79</sup>.

79. ACRAH, julio de 1754 a junio de 1757, libramiento y recibo, 22 de agosto de 1755. Este ebanista figura entre los testigos del examen de Juan López para maestro ebanista; véase M. P. Aguiló Alonso, 2001, p. 255 [op. cit. n. 64].



**Fig. 16.** Manuel Serrano, Mueble monetario, abierto y cerrado, 1755, madera de nogal. Real Academia de la Historia, Madrid.

Dieciséis años después, en abril de 1771, se encargó un tercer monetario, siguiendo el mismo modelo, a un nuevo ebanista, José García Ramírez<sup>80</sup>. Al año siguiente, en enero de 1772, se le encargaron al mismo ebanista dos nuevos monetarios del mismo modelo, así como los seis canapés y tres sillas ya mencionados, además de un bufete de palo santo<sup>81</sup>.

La Real Academia debía estar muy satisfecha con el servicio que le ofrecían los monetarios, pues en junio de 1773 encargó un cuarto y último de este estilo a este mismo ebanista<sup>82</sup>, con el que se cierra la serie de estos seis ejemplares. No obstante, además de estos seis monetarios conservados, sabemos que la Academia había adquirido un mueble monetario en 1751 que al parecer perteneció al conde de Saceda<sup>83</sup>.

En definitiva, toda esta documentación en conjunto nos ofrece un enorme caudal de información que va más allá del evidente interés que contiene para la propia historia de la corporación, ya que nos ofrece, como hemos podido comprobar, datos de gran riqueza de muy diversa índole artística y cultural. Por una parte nos proporciona una información muy estimable sobre el propio edificio, la Casa de la Panadería, y sobre su división interna. Por otra nos ofrece una muy detallada e inusual información sobre los artistas y, más aún, sobre los cuarenta y ocho artesanos que trabajaron en la decoración y labores de mantenimiento de una Real Academia en el siglo XVIII. Gracias a esta documentación también se han logrado identificar, catalogar y valorar con mayor precisión distintos elementos del mobiliario que entonces encargó la institución, gran parte del cual se conserva hoy en día y forma parte de su patrimonio.

80. ACRAH, julio de 1770 a junio de 1771, libramiento, 20 de abril de 1771

81. ACRAH, junio de 1771 a junio de 1772, libramiento, 11 de enero de 1772.

82. ACRAH, junio de 1772 a junio de 1773, libramiento, 18 de junio de 1773.

83. RAH, 11/8173, fol. 91v.

# EL SALÓN DE LAS COLUMNAS DEL REAL PALACIO DE SAN TELMO: UNA LOGGIA NOBILE CON VISTAS AL GUADALQUIVIR

Manuel Rodríguez Díaz

*Fundación Infantes Duques de Montpensier*

El Salón de las Columnas del real palacio de San Telmo de Sevilla fue levantado a mediados del siglo XIX, convirtiéndose de inmediato en el epicentro de la representación y el poder político y social de los duques de Montpensier. Los príncipes Antonio de Orleans y María Luisa Fernanda de Borbón se habían establecido por avatares del destino en la ciudad andaluza, rehabilitando y finalizando el antiguo edificio de San Telmo, no concluido y en fase de incipiente decadencia. Las estancias interiores del palacio, sus exquisitas y plásticas fachadas exteriores, la Real Capilla y sus jardines se convirtieron, junto a esta galería nueva que aquí nos ocupa, en parte de la iconografía oficial de los Montpensier, a menudo utilizada como imagen y rostro de su acción política y cultural en España.

El Salón de las Columnas del palacio de San Telmo se construyó entre 1853 y 1858<sup>1</sup> a modo de espacio abierto a un jardín a través de una *loggia* a la italiana. Este gran espacio, ejecutado y diseñado para los duques de Montpensier, comunicó el palacio con su parque y jardines por el lado sur, inaugurando además una nueva cara del edificio hacia el río Guadalquivir. Con el Salón de las Columnas o Galería Nueva, como se la denomina en la documentación consultada, se prosiguió con el cerramiento y finalización definitiva de San Telmo, que será un empeño personal de los duques. La magnificencia que llegaría a tener esta gran galería, tanto en su espacio interior, ricamente decorado, como en su aspecto exterior, habla de la profunda renovación arquitectónica y ornamental que experimentó el palacio de San Telmo bajo los Montpensier. Fueron ellos quienes hicieron de este edificio algo más que una gran fachada principal –lo que era en 1848–. Lo convirtieron en un gran complejo monumental, con cuatro bellas fachadas, que pasaría a ser un símbolo del poder social y político de la familia Montpensier en España (figura 1).

Los Montpensier, instalados en este magnífico edificio desde el verano de 1849, habían terminado una primera fase intensiva de reformas y mejoras, una auténtica rehabilitación y restauración de un edificio histórico en toda regla, obras que habían durado varios años<sup>2</sup>. Hacia 1853 llegó el momento de afrontar

1. Aportamos estos datos sobre los años de comienzo y finalización de este espacio tan señero y simbólico en el palacio de San Telmo. Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda (en adelante AOBS), leg. 246, pieza 4.

2. La primera fase de rehabilitación y reformas en el palacio de San Telmo se acomete entre 1849 y 1853, dirigida por un amplio equipo que, según los estados de obras y la correspondencia interna de la Casa de Montpensier, aún no está a las órdenes del arquitecto Balbino Marrón, nombrado arquitecto ducal en diciembre de 1853. Este equipo lo formaban el agrimensor y maestro José Gutiérrez, el cantero José Barradas, el tallista en madera José María Ríos y los pintores Juan de Lizasoán y Antonio Cabral Bejarano, grandes y reconocidos profesionales de la Sevilla de mediados del siglo XIX.



Fig. 1. Corso de las Delicias mit dem Palaste Montpensier in Sevilla, hacia 1880, xilografía alemana coloreada a mano. Colección particular.

la reestructuración de espacios inservibles para el nuevo uso del edificio y convertirlos en salones nobles o galerías. Por ello, los duques proyectaron la creación de un gran salón, extendido longitudinalmente en el frente sur, entre las dos torres, luminoso, amplio y representativo de su grandeza y su poder. No solo sería una carta de presentación social y política, sino también el espacio en el que se exteriorizaría su directa vinculación con la corona y su elevado rango social.

Esta Galería Nueva de San Telmo, a veces también llamada de los Espejos, novedosa por su amplitud y su vinculación con los espacios cortesanos europeos más nobles<sup>3</sup>, estaba conectada con el jardín y el exterior de forma diáfana, con la única separación de una línea de columnas pareadas y cancelas de hierro acristaladas, por lo que constituía un nuevo punto de conexión entre la residencia y su parque —la primera conexión se había abierto en 1851 con la creación de la fachada posterior y una escalinata junto a la torre de los jardines—. La evocación versallesca de este Salón de las Columnas provocaría en la Sevilla de 1860 un auténtico *shock* en cuanto a gusto y decoración, y, aunque el nuevo espacio era difícilmente imitable por la nobleza o la burguesía locales, no dejó de tener un llamativo eco en los interiores domésticos sevillanos (figuras 2 y 3).

San Telmo, que tenía más de cien años de vida cuando fue adquirido por los duques, era ya en la Sevilla decimonónica un edificio simbólico, una arquitectura de la ciudad, definida en su espacio urbano, pero su función como Colegio o Universidad de Mareantes nada tendría que ver con su nuevo destino palaciego y cortesano de primer nivel. Se había construido durante los siglos XVII y XVIII por la saga de los Figueroa, y su grandeza, empaque y mo-

3. R. Hewlings, «The Contriver of Chirk. The magnificent Long Gallery at Chirk Castle», *Apollo*, vol. CLXXVI, n° 600, 2012, pp. 48-55.



Fig. 2. *Jean Laurent*, El palacio de San Telmo desde el río, albúmina, 1870-1880. Colección particular.

numentalidad impresionaron a los Montpensier. Los duques pagaron por la enajenación del edificio y su huerta 1.819.812 reales, cantidad que se incrementaría, no solo por la adquisición de otras huertas y terrenos para el diseño de un gran parque, sino también por las obras de rehabilitación que San Telmo necesitaría en adelante.

La búsqueda en Sevilla de un palacio que reuniera las condiciones necesarias de habitabilidad y tuviese proyección de futuro por su simbolismo, grandiosidad y amplitud fue un tema que preocupó a los duques y a sus administradores y secretarios. Desechada la idea de permanecer en los Reales Alcázares de la ciudad por más tiempo –primera residencia estable de los duques a su llegada a Andalucía–, San Telmo era, visto desde la óptica que ofrece el tiempo y, conocida en parte la personalidad de los Montpensier, la elección acertada; casi la única realmente viable y posible para sus ambiciosos objetivos sociales y políticos. A falta de auténticos palacios en la ciudad, la única opción alternativa hubiera sido, o bien la enajenación de otro edificio similar en grandeza a San Telmo, lo que hubiese resultado casi imposible, o la construcción de un nuevo palacio, una alternativa más lenta y costosa.

La Revolución liberal de 1848 había expulsado de Francia a la familia Orleans y obligado a los Montpensier a renunciar a la exquisita corte de París y a sus palacios de Neuilly y Vincennes, a sus interiores y a sus hermosos y extensos jardines. Madrid y sus palacios solo estarían disponibles para la reina Isabel, y en Sevilla, ciudad periférica y alejada por entonces del mundo europeo más civilizado, los duques tendrían que empeñar mucho tiempo y esfuer-



Fig. 3. La Portada de los Estípites del Salón de las Columnas. Fotografía del autor.

zo para diseñar con argucia un nuevo mundo, preparar una nueva vida y proyectar otra corte (figuras 4 y 5).

Con la adquisición de San Telmo, el sueño de volver a ese mundo perdido abruptamente a floraba de nuevo. San Telmo significó para los duques un punto simbólico de reencuentro con su propia tradición y trayectoria vital. Tras las primeras obras de reforma citadas, rápidamente se decoraron y vistieron las estancias principales y se compró o encargó numeroso mobiliario que daría al palacio un ambiente y una decoración de absoluta novedad e impacto en la ciudad. Una corte nacía en Sevilla, y su sorprendente e inesperado esplendor marcaría el destino de una parte, sin duda muy relevante, del emergente entramado cultural sevillano<sup>4</sup>.

Durante los cuatro años que transcurrieron desde la compra de San Telmo, en 1849, hasta diciembre de 1853, cuando se nombró a Balbino Marrón arquitecto oficial de los duques, un equipo magistral de profesionales rehabilitó gran parte del edificio<sup>5</sup>. Gracias a los estados de obras conservados sabemos que el agrimensor José Gutiérrez, el cantero José Barradas, el maestro de obras José María Ríos y los pintores Juan de Lizasoain y Antonio Cabral Bejarano llevaron la dirección de las obras realizadas, que no fueron pocas: la rehabilitación y restauración de la Real Capilla, el acondicionamiento de los interiores, salones, habitaciones y galerías de paso, así como la construcción de la fachada posterior del jardín y los inicios de la Galería Nueva o Salón de las Columnas que ahora nos ocupa. Fueron actuaciones que irían remodelando San Telmo y componiendo de forma magistral su piel interna y externa, justo la que ha llegado hasta nosotros, pese a las posteriores y lamentables intervenciones realizadas en el edificio durante su etapa como seminario eclesiástico.

4. Véase V. Lleó Cañal, *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla, 1997.

5. Nombramiento de Balbino Marrón y Ranero como arquitecto oficial de la Casa de los Montpensier, en AOBs, leg. 135, pieza 1. El intendente de S.S. AA. RR., Antonio de Latour, informa al arquitecto de su nombramiento.



Fig. 4. F. Madrazo (dib.) y B. Blanco (lit.), Antonio de Orleans, grabado. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.



Fig. 5. M. Bort (pint.) y J. J. Martínez (lit.), María Luisa Fernanda de Borbón, grabado. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

### UNA GALERÍA CON VISTAS AL RÍO: LA CONSTRUCCIÓN DEL SALÓN DE LAS COLUMNAS (1853-1858)

Desde el 17 de enero de 1853 tenemos constancia documental de las decisivas obras de remodelación estructural y artística en este sector sur del palacio de San Telmo, del lado del río. El cantero José Barradas, quien ya trabajaba en las reformas del palacio, realizó y firmó un presupuesto «para la obra que se tenía que labrar para la fachada al río y al paseo de las Delicias, teniendo presente las instrucciones recibidas del maestro de obras D. José Gutiérrez»<sup>6</sup>.

Los maestros José Gutiérrez y José María Ríos, junto al pintor Juan de Lizasoain, controlarían y dirigirían las obras de este nuevo espacio, sus aspectos constructivos y sus pinturas y decoración respectivamente. El cantero José Barradas sería el encargado de labrar todos los elementos arquitectónicos necesarios para acometer la construcción de la nueva *loggia*. Las piezas para la cornisa, las basas de las columnas, los sillares y dovelas de los arcos y todo tipo de piezas de cantería necesarias en piedra y en mármol de Génova serían ejecutadas por Barradas, quien ya se había encargado unos tres años atrás de limpiar y restaurar la portada principal del palacio, emblema del barroco sevillano y nuevo símbolo de la familia Orleans-Borbón en la ciudad (figura 6).

6. AOBS, leg. 246, pieza 4.

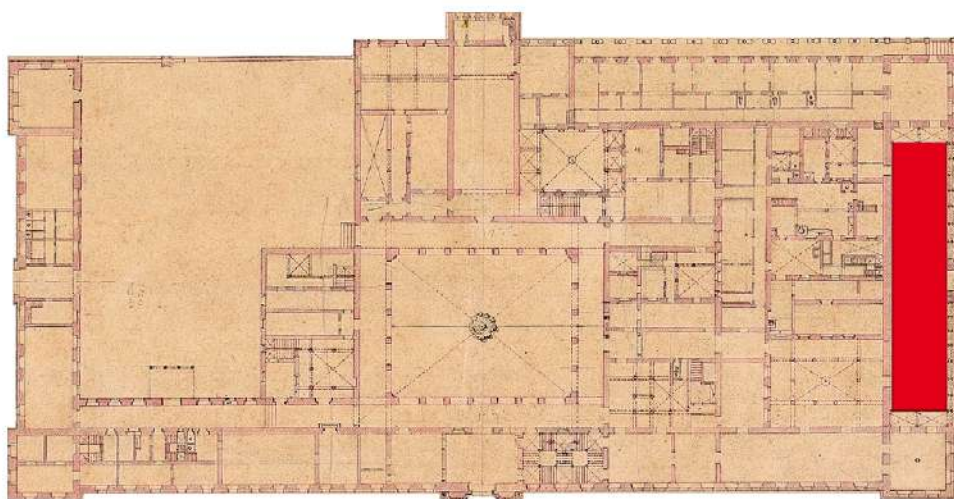
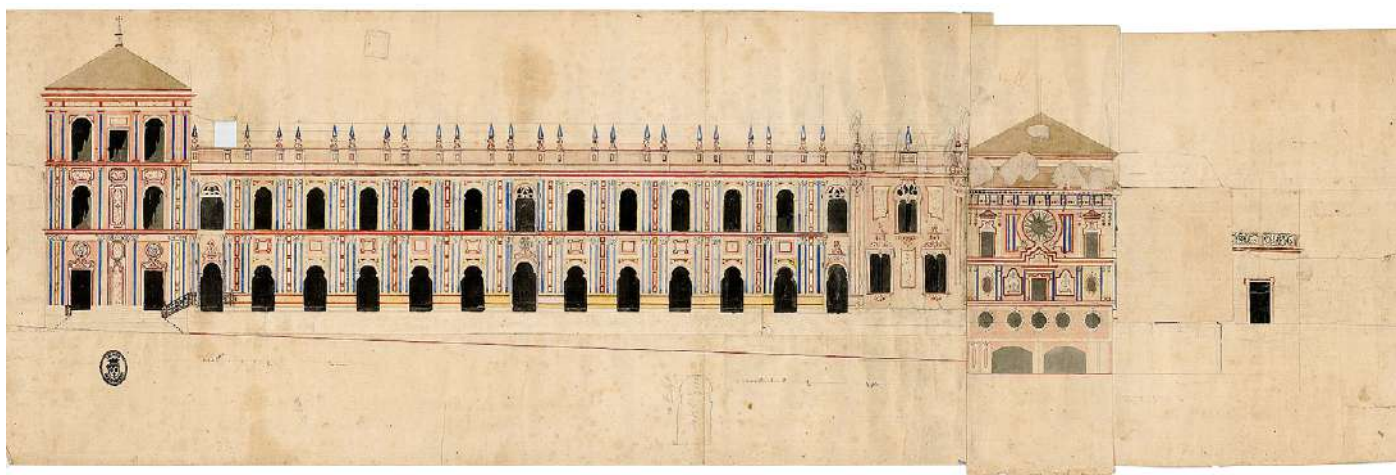


Fig. 6. Balbino Marrón y Ranero, Plano del palacio de San Telmo, con el Salón de las Columnas en rojo, hacia 1860. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Es interesante apreciar cómo para los Montpensier era fundamental ir mejorando poco a poco la imagen de San Telmo, como arquitectura y como espacio monumental de la ciudad por una parte, y también como residencia familiar y centro de su corte, hasta el punto de asumir su finalización y remozamiento completo como proyecto arquitectónico y artístico que la historia había dejado a medio camino. Los duques acabaron cerrando San Telmo en todo su perímetro, cuidando especialmente en estos años iniciales el segmento entre la capilla y la torre posterior de los jardines, fachada que constituye un verdadero *tour de force* estético impulsado por los duques, de una inigualable plasticidad y gran respeto por los criterios artísticos del histórico edificio, como puede apreciarse en el exquisito proyecto presentado a los Montpensier<sup>7</sup> (figura 7).

Los duques levantaron además una de las cuatro torres, entonces aún no construida, la más cercana al edificio de la Fábrica de Tabacos; restauraron, mejoraron y enriquecieron la Real Capilla, así como los patios, y crearon espacios y alzados nuevos que se convirtieron en las nuevas fachadas del edificio, representativas tanto de la imagen del palacio como de los propios duques. En cierto modo, San Telmo fue considerado por los Montpensier como un monumento más que restaurar y recuperar ante la aparente dejadez de las instituciones oficiales. Como hicieron con santuarios como el gaditano de Regla, ermitas como la de Valme en Sevilla o monasterios como el de La Rábida, en Huelva, señeros y paradigmáticos para la tradición histórica y religiosa andaluza y española, los duques intervinieron en el palacio sevillano, que justo antes de su compra parecía haber entrado en una etapa sin futuro y función definida. Así pasó a ser la residencia de unos príncipes que lo utilizarían como imagen de su corte, de su inteligencia y sus capacidades políticas, generando toda una iconografía del edificio como sede de su corte.

7. Véase V. Lleó Cañal, «El Palacio de San Telmo en el siglo XIX», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año XII, nº 51, diciembre de 2004, que es pionero en señalar la transformación y reformas realizadas en el palacio de San Telmo bajo los Montpensier y en centrar su cronología exacta.



**Fig. 7.** Juan de Lizasoain y Balbino Marrón, Proyecto de nueva fachada posterior entre la torre sureste y la cabecera de la Capilla, hacia 1850-1851, dibujo y aguada. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Verdaderamente, San Telmo fue magníficamente preparado para servir como plataforma de las aspiraciones monárquicas de Antonio de Orleans y Luisa Fernanda de Borbón, funcionando como un auténtico palacio real europeo, una sede más del poder monárquico.

Como ya hemos afirmado, la primera fecha localizada en la que se hace referencia a este nuevo espacio del Salón de las Columnas es el 17 de enero de 1853, en la que se citan en un presupuesto al cantero José Barradas y al maestro José Gutiérrez, que ya estaban trabajando en las obras del palacio. Barradas presupuesta en dicha fecha «diez y ocho pedestales de piedra de Morón de vara y tercia de largo» a 11.550 reales. Por hacer «diez y ocho cimacios para colocarlos arriba de los capiteles, con molduras por sus cuatro lados», propone la cantidad de 4.340 reales. Por hacer «cuarenta y seis varas de cornisa de dos tercios de ancho», presupuesta 6.328 reales. Y por hacer «diez y seis arcos» necesita para cada arco «cuarenta y seis pies de piedra», con un valor total de 15.578 reales.

Como vemos, Barradas estimaba las cantidades en reales que iban a costar todos y cada uno de los elementos arquitectónicos que tenía que labrar en piedra de Morón para la construcción de la fachada de la nueva Galería de las Columnas: pedestales, cimacios, cornisas, dovelas de los arcos, aclarando además que quedaba «en la obligación de remplazar la piedra que no sea de recibo, bien consista la no admisión por mala calidad, por hallarse con defectos, de faltarle pedazos o por no estar en un todo arreglada a la plantilla». Aseguraba también Barradas que «se obligaba a entregar acabados para últimos de Marzo de dicho año los 18 pedestales, los 18 cimacios y los 16 arcos, y para últimos de Mayo de este mismo año las 16 varas de cornisa»<sup>8</sup>.

El 4 de abril de 1853, Barradas volvía a presentar otro presupuesto de materiales y actuación, pero estimando entonces los costes exactos para columnas, capiteles y basas: «Hacer cuatro columnas, siendo la piedra de la Casa, 960 Reales. Hacer diez y ocho basas poniendo Yo el mármol de Génova, 3.240

8. AOBs, Presupuesto firmado por José Barradas, leg. 246, pieza 4.



Fig. 8. Aspecto actual del Salón de las Columnas de San Telmo tras la restauración de 2010. Fotografía del autor.

Reales. Hacer trece capiteles nuevos» —y especificaba que «hay piedra en la casa para hacer nueve con un coste de 90 Reales»—, exponiendo que con respecto a los otros cuatro, «la piedra costará para cada uno 180 Reales» (figura 8).

Lizasoán y Ríos, auténticos artífices de la transformación inicial de San Telmo, constatan que el nuevo salón está muy avanzado a 9 de noviembre de 1853, pues ya «se han colocado 18 columnas en sus correspondientes engolillados». Estas dieciocho columnas, emparejadas dos a dos, equivalían exactamente a la mitad de la *loggia* en construcción. Sin embargo, y aunque en efecto el verano de ese año fue fructífero, ambos profesionales lamentaban en una nota que las obras de la fachada nueva realmente no se habían adelantado lo necesario, «lo que era de esperar, a causa de los envíos y de la enfermedad del aparejador [José] Morales»<sup>9</sup>. Lo cierto es que a partir de 1854 el nuevo espacio —galería y *loggia*— debía de estar concluido casi en su totalidad y comenzaba a recibir prioridad la construcción de la portada de acceso al salón, la conocida como Portada de los Estípites, obra diseñada por Balbino Marrón y que habría de ennoblecerse con mármoles y jaspes preciosos.

La *loggia* del Salón de las Columnas de San Telmo, compuesta por ocho arcos a cada lado del arco central, la denominada Portada de los Estípites, suma en total diecisiete arcos, cerrados con formidables cancelas acristaladas de la sevillana fundición de Manuel Groso que se abren hacia el jardín en días de acontecimiento y celebración. Conforman una arcada majestuosa y elegante, única y paradigmática entre los espacios nobiliarios de la ciudad de Sevilla<sup>10</sup>. Las diecisiete cancelas de la *loggia* tuvieron, como para cada uno de los puntos

9. Juan de Lizasoán y José María Ríos dirigen las obras de este espacio durante 1853, no siendo hasta comienzos de 1854 cuando el arquitecto Balbino Marrón comienza a firmar presupuestos y a controlar todo el proceso de obras. AOBS, leg. 246, pieza 4.

10. El 20 de junio de 1857 «se están haciendo las plantillas de las cancelas que se han de colocar en los arcos de la galería al Río». AOBS, leg. 246, pieza 8.

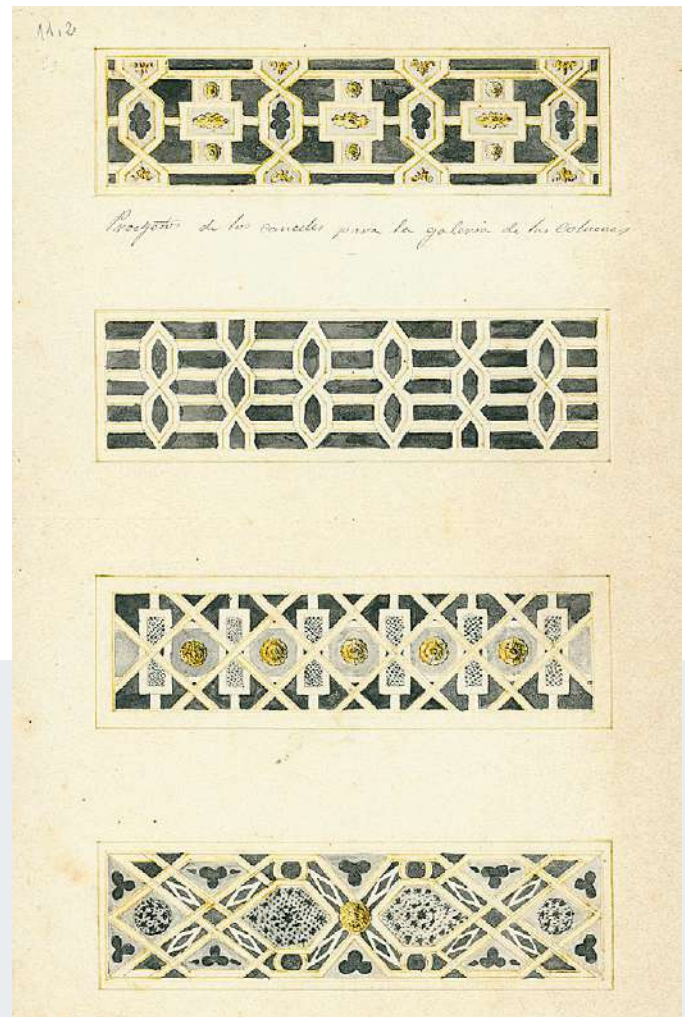
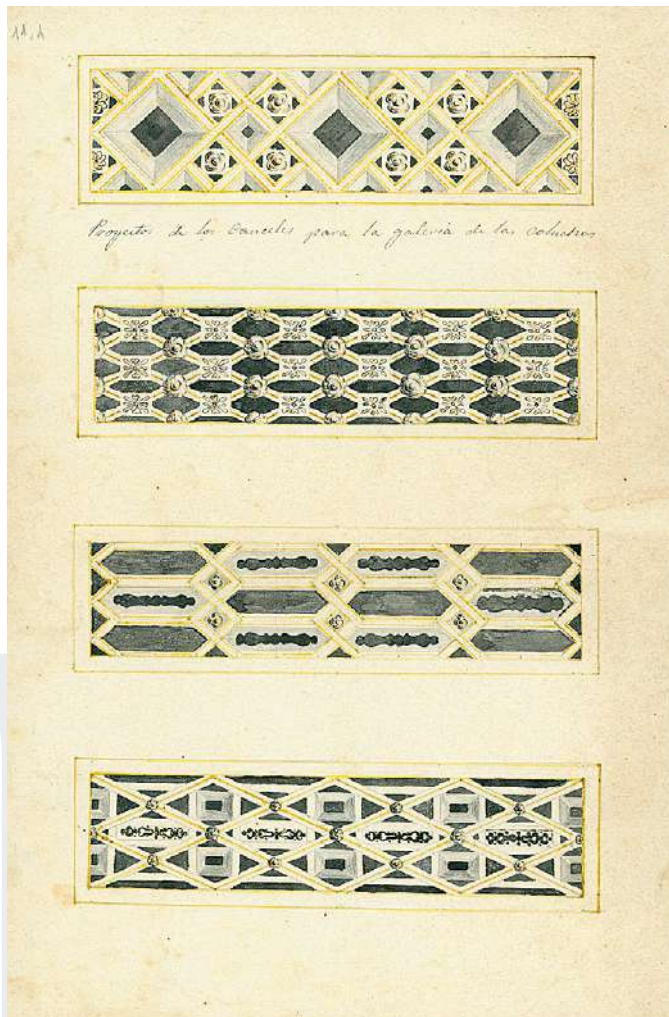


Fig. 9. Juan de Lizasoán, Proyecto de las cancelas para la Galería de las Columnas, hacia 1856, dibujo y aguada. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

de este espacio, un especial tratamiento, encargándose al pintor Lizasoán diferentes modelos para que los duques eligiesen el dibujo y decoración que debían llevar. El 25 de noviembre de 1857 Juan de Lizasoán y José María Ríos anotaban que «las cancelas de la nueva Galería del Río se irán colocando según las vaya trayendo Grosó» (figura 9).

### LA PORTADA DE LOS ESTÍPITES DE LA GALERÍA DE LAS COLUMNAS

La denominada Portada de los Estípites fue levantada durante los veranos de 1854 y sucesivos hasta 1857. Fue concebida como un acceso noble y de máxima relevancia para el palacio, pues su cancela estaría abierta a los jardines en aquellos momentos clave y simbólicos de la vida social, oficial e íntima de los duques de Montpensier. Para acontecimientos tan diferentes como bailes, actos oficiales, viacrucis por los jardines de San Telmo o para la salida de los cortejos fúnebres de algunos de los infantes, servirían este frente sur de San Telmo, su *loggia* y su portada.



**Fig. 10.** A. Gaudin, La Galería Nueva de San Telmo, con la Portada de los Estípites en construcción, hacia 1857, fotografía estereoscópica a la albúmina. Colección Fernández Rivero.

Gran cantidad de mármoles y jaspes de diferentes colores de Morón de la Frontera, entallados, en piezas y tableros, fueron labrados y concluidos para esta portada ya en diciembre de 1854, como muestra un inventario de las obras del palacio firmado por el maestro Ríos. Durante los meses de junio a septiembre de 1855 Ríos afirmaba de nuevo que «se trabaja en la portada, colocándose garras, grapas y pernos en los mármoles, y realizándose también las pertinentes labores de bruñido»<sup>11</sup> (figura 10).

El proyecto para esta portada lo había realizado el arquitecto Balbino Marrón, muy probablemente hacia 1853, a petición de los duques, que participaron en cada detalle de la exquisita obra. El arquitecto había presentado a los Montpensier dos posibles proyectos, como podemos apreciar en las ilustraciones presentadas, que proyectaban dos posibles alternativas para la portada de la Galería de las Columnas –diferenciadas sobre todo en detalles decorativos–, pero que, aunque muy similares, planteaban la posibilidad o no de un balcón circular con balaustrada, semejante al de la portada principal del palacio. El proyecto que incorporaba el balcón, el elegido por Antonio de Orleans, generaba un vínculo, no sólo estético sino también estructural, con toda la obra originaria y principal de Leonardo de Figueroa, lo que convertía a la Portada

11. AOBs, leg. 246, pieza 5. Inventarios firmados por José María Ríos en diciembre de 1854 y de junio a septiembre de 1855.

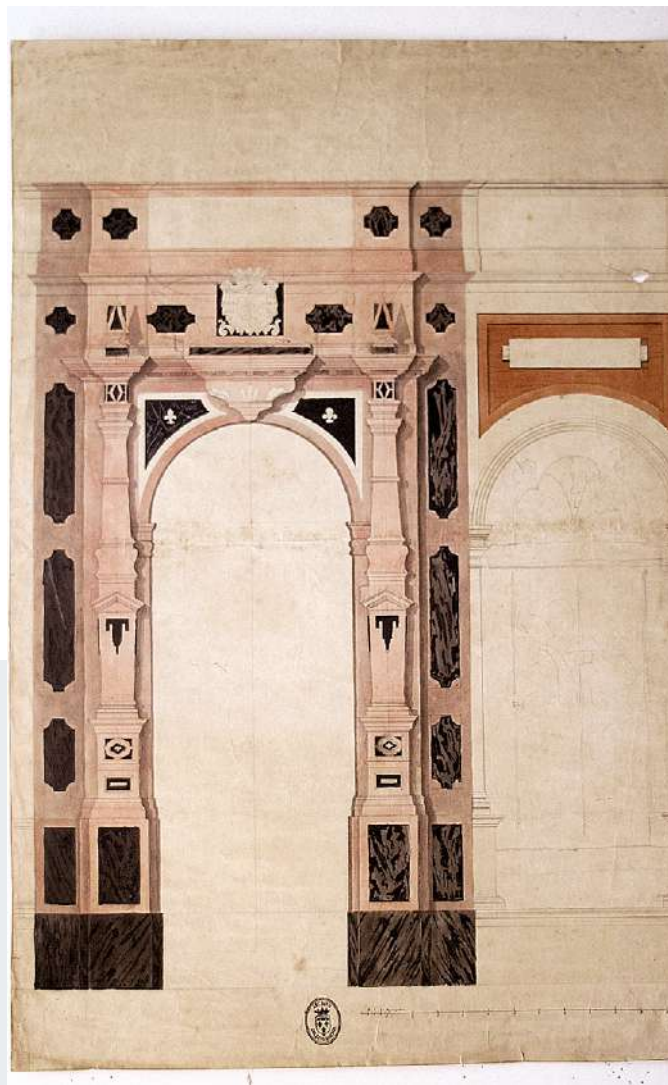


Fig. 11. Balbino Marrón y Ranero, Proyectos para la portada del Salón de las Columnas, hacia 1853, dibujo y aguada. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

12. Véase V. Lleó Cañal, 2004, pp. 72-73 [op. cit. n. 7].

13. Piénsese en Jerónimo Balbás y su introducción del estípite en el barroco sevillano. En cierto modo, Balbino Marrón plantea para esta portada sur del palacio de San Telmo una depuración decorativa y orgánica del estípite barroco sevillano, consiguiendo un soporte que, aunque posee una raíz barroca, se ajusta al clasicismo proyectado por el arquitecto para este singular espacio. Véase E. Gómez Piñol, «Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México», *Temas de Estética y Arte* (Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla), n.º II, 1988, pp. 95-136.

de los Estípites en una obra, no ya absolutamente feliz, sino tan respetuosa, genial y propia del arte de los Figueroa que engañó al ojo de numerosos historiadores que la creyeron barroca<sup>12</sup> (figura 11).

Estos preciosos proyectos para el nuevo acceso a San Telmo, aguadas exquisitas que denotan tanto el nivel artístico de Marrón como la exigencia de lo solicitado por los Montpensier, incluyen como rasgo de máxima definición dos depurados y estilizados estípites de raigambre barroca, en mármol y jaspe de Morón, generadores de una elegante armonía orgánica y decorativa en todo el espacio. Estos estípites, que por otro lado provocan una ruptura estructural con las limpias columnas de toda la *loggia*, son una invención magistral de Balbino Marrón, absolutamente conectados con la tradición barroca de la ciudad —con la arquitectura de portadas y retablos<sup>13</sup>—.

A través de una lista nominal del 9 de diciembre de 1855, en la que figuran los operarios albañiles que estaban trabajando en el palacio de San Telmo, podemos conocer que en toda la Fachada de las Columnas, como así se la denomina, se señala como aparejadores oficiales a José Morales y Pedro González, a Antonio Guisado como ayudante y a otros seis peones más, aparte del

cantero José Barradas, el primero de todos en trabajar en esta obra, y que será sustituido por el maestro picapedrero Fernando Moreno. Además de los ya conocidos Ríos y Lizasoain, sabemos que también trabajaron el estucador y ornamentista José Pelli, y el escultor José Bover, que realizaría las esculturas de San Luis y San Fernando.

Precisamente, y durante el mes de junio de 1856, el maestro picapedrero Fernando Moreno se comprometía a concluir los trabajos en la ya entonces calificada Portada de los Estípites, con piedra, mármol y jaspes de las canteras de Morón de la Frontera. Se le encargaron «diez y siete varas de escalinata de jaspe encarnado» de la citada localidad sevillana para los escalones de la portada. Unos meses después, ya en enero de 1857, Moreno se comprometía a realizar «la limpieza completa de la portada (en la que ha estado trabajando), por dentro y por fuera», así como a concluir la escalinata de uno de los lados del salón<sup>14</sup>.

En el verano de ese mismo año se colocaban sobre la portada, a ambos lados del balcón, las esculturas de San Luis y San Fernando, realizadas por el academicista escultor catalán José Bover, quien había recibido el encargo de los duques de representar a los dos santos patronos de Francia y de Sevilla, símbolos, no solo de la genealogía familiar de los Orleans y los Borbones, sino también piezas fundamentales de la historia de Europa, con las que los Montpensier querían una clara vinculación<sup>15</sup>. De hecho, en el interior del Salón de las Columnas estas dos personalidades históricas –también santos– con las que quieren conectar los duques volvían a estar representados también en sendos cuadros al óleo (figuras 12 a y b).

## **EL SALÓN DE LAS COLUMNAS COMO PARADIGMA DEL GOÛT MONTPENSIER: TECHOS, PINTURAS, MOBILIARIO Y GUSTO DECORATIVO**

Por la documentación consultada sobre el proceso de construcción del Salón de las Columnas, sabemos que este singular espacio fue concluido a finales de 1857, cuando se está «colocando la cancela de hierro para cristales en el arco de la Portada de jaspes», que había sido elaborada en la fundición de Manuel Groso, como todas las que cierran la *loggia*<sup>16</sup>. Sin embargo, la nueva galería no sería amueblada ni concluida hasta el verano de 1860, cuando se clavaron los techos pintados procedentes del madrileño palacio de Vistalegre.

Entre los años de 1858 y 1860 todo se prepara para adecuar el reluciente espacio como salón de recepción, al más puro estilo cortesano y nobiliario europeo. El estucador y ornamentista italiano José A. Pelli Marrochetti, el más afamado y demandado de la Sevilla del Ochocientos, fue el encargado de llevar a cabo toda la obra de revestimiento y decoración de estucos y adorno de muros y techos<sup>17</sup>.

14. A OBS, leg. 246, piezas 6-8.

15. José Bover cobró 24.000 reales por realizar este trabajo en piedra de la localidad sevillana de Estepa. Agradecemos estos datos a la historiadora M. D. Rodríguez Doblas. A OBS, leg. 136, pieza 1.

16. El 25 de noviembre de 1857 el maestro José María Ríos afirmaba que «las cancelas de la nueva galería se irán colocando según las vaya trayendo [Manuel] Groso, debiendo ser las dos primeras las de los arcos de los Kioscos para concluir el retaceo de lozas, y de la entrada, para que sea revestido de piedra o estuco según se juzgue conveniente». A OBS, leg. 246, piezas 8-9.

17. Véase M. J. Ruiz Carmona, «Un italiano en Triana: José Pelli», en su interesante y documentado blog *Facturas comerciales de Sevilla*.



**Fig. 12.** José Bover, Bocetos para las esculturas de San Fernando y San Luis, 1856, dibujos a lápiz. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Por los estados de obras del palacio de San Telmo sabemos que Juan de Lizasoain y José María Ríos, artistas fundamentales en la regeneración de todo el edificio, estuvieron trabajando e interviniendo durante todo el año de 1860 en el aspecto definitivo del salón, dirigiendo concretamente la adecuación y colocación de las pinturas procedentes del Recreo de Vista Alegre, residencia heredada por la infanta Luisa Fernanda de su madre la reina María Cristina. Lizasoain y Ríos afirmaban que «se ha concluido de clavar los techos de Vista Alegre y sus adiciones en toda la galería a fecha de 6 de Junio de 1860»<sup>18</sup>. Estos techos, pintados al temple sobre tela, y de diferentes autores madrileños del academicismo neoclásico, vinieron a cerrar un proyecto, no solo digno de cualquier espacio regio europeo, sino paradigmático en su afán por sobresalir y convertirse en espacio de referencia en gusto decorativo, estético y artístico.

Los techos del palacio de Vista Alegre fueron traídos a Andalucía por los duques después de la venta del inmueble madrileño al marqués de Salamanca. Fueron distribuidos entre los salones y estancias de la residencia de verano que los Montpensier se estaban construyendo en Sanlúcar de Barrameda y San Telmo. Para el Salón de las Columnas los duques decidieron ubicar en el cen-

18. Estado de obras de 6 de junio de 1860. AOBS, leg. 246, pieza 11.



Fig. 13. Rafael Tejeo Díaz, Armida y Reinaldo, paño central del techo del Salón de las Columnas, pintura al temple. Fotografía del autor.

tro el gran medallón dedicado a Armida y Reinaldo, pintado por Rafael Tejeo, tema de hipnótica atracción entre los pintores del rococó y el neoclasicismo europeos (figura 13).

Junto al paño central de Armida y Reinaldo, que describe los amores de la maga mora Armida con el cruzado cristiano Reinaldo –personajes de la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso– se colocaron además unas «pinturas de adorno» con decoración de grutescos neorrenacentistas y temática mitológica, y unas bellas alegorías en ambos extremos de la galería, obras que generan en su conjunto un elegante marco ad hoc para las recepciones oficiales, celebraciones y actos festivos.

Concluida la solería en mármol blanco y negro, el salón fue decorado con exquisitas lámparas de araña, espejos, mesas, bargueños, cortinajes para tamizar la luz y el sol en todas las cancelas y un sinfín de cuadros, esculturas y piezas cerámicas y arqueológicas. En su interior se expusieron piezas romanas, capiteles califales, platos y tibores chinos y japoneses, jarrones de Sèvres, veladores con taraceas e incrustaciones, muebles de caoba y ébano, y cofres árabes, ejemplo del gusto orientalista de Antonio de Orleans. Además, piezas significativas y raras, como el gato y el ídolo egipcios regalados a Montpensier en su viaje

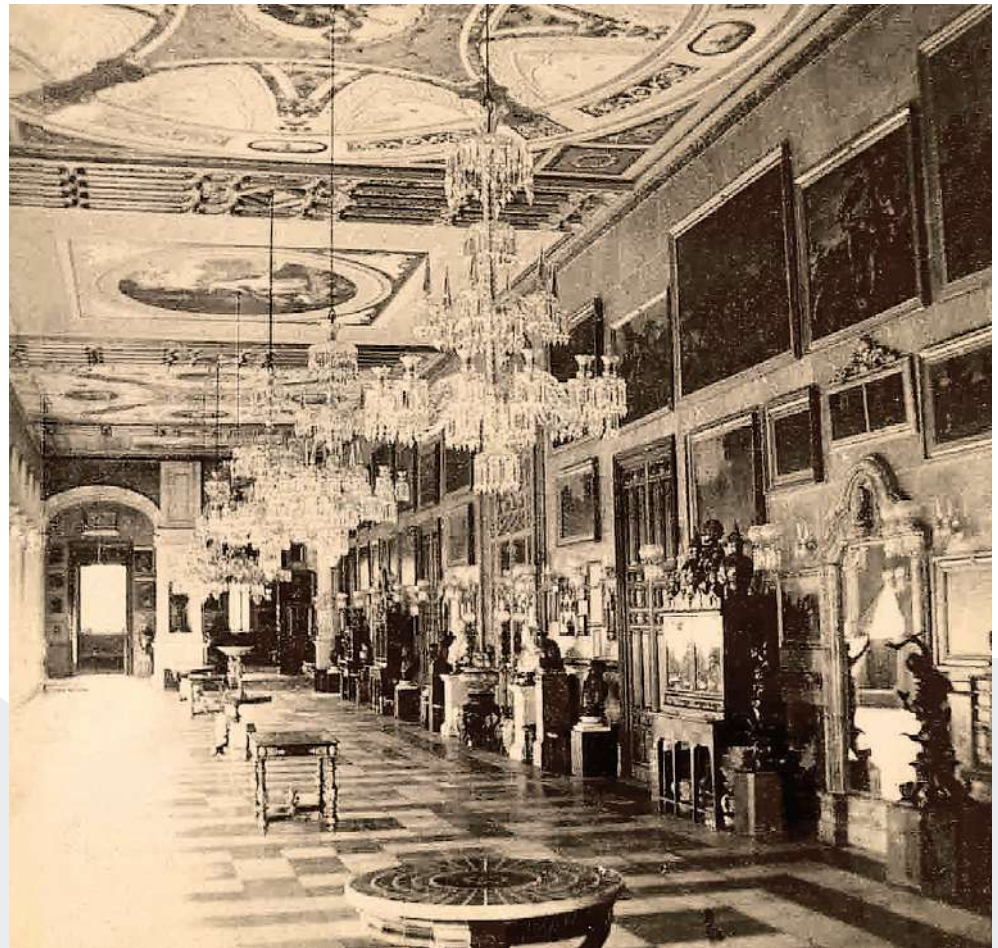


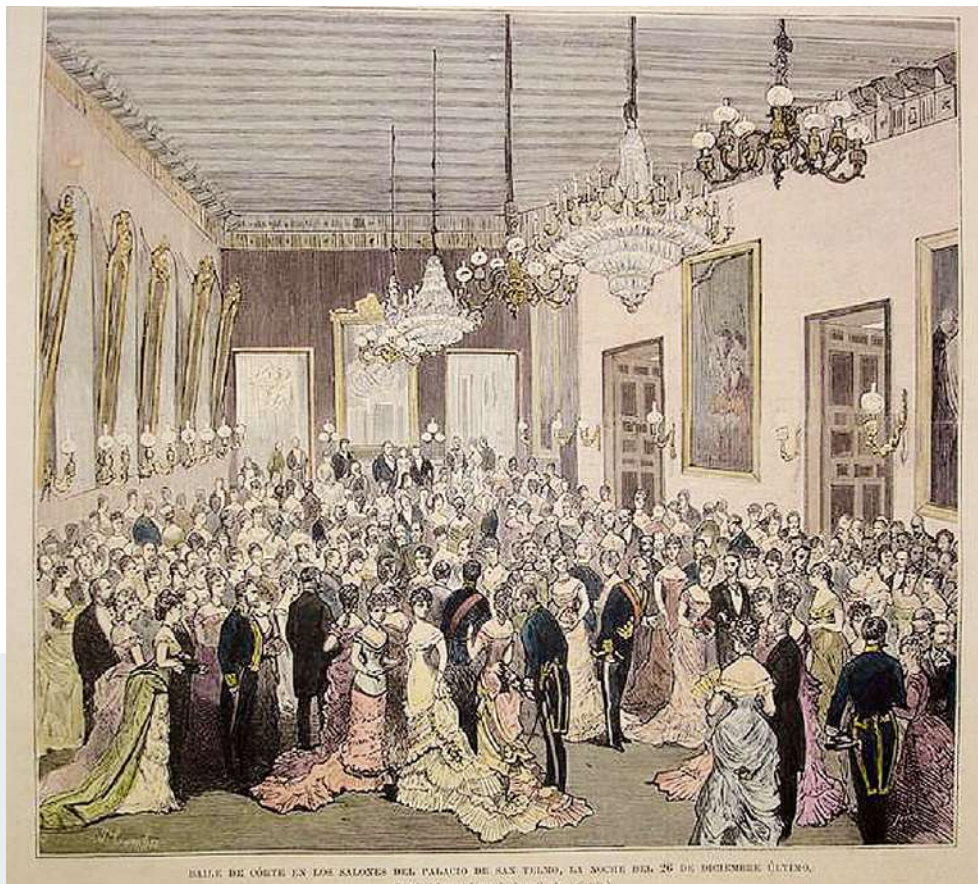
Fig. 14. Jean Andrieu, La Galería del palacio de San Telmo, hacia 1865, fotografía estereoscópica. Colección Fernández Rivero.

por el Mediterráneo oriental, una cabeza de la diosa Roma o un cañón Blakely, añadían un contrapunto exótico y fuera de lo local. Un elevado número de exquisitas piezas de arte, variopintas y diversas, se mezclaban y convivían en un discurso museográfico que generaba una atmósfera rebotante y barroca (figura 14).

En el Salón de las Columnas estuvieron expuestos durante cuatro décadas lienzos de primera fila y singulares copias que formaron parte de una de las colecciones de pintura más importantes de la España del siglo XIX. Quizás las más sobresalientes que colgaron en el salón —al margen de los zurbaranes o murillos que había en otras estancias—, por su formato y por su alta referencia artística, fueron el *Baco y Ariadna*, el *Perseo y Andrómeda* y el *Felipe II ofreciendo al cielo al príncipe Fernando*, todos copias de Tiziano de alta significación. Otras obras, como la *Magdalena* de Valdés Leal, los *Doctores de la Iglesia* de Francisco Herrera el Mozo, o interesantes copias de Murillo como el *Félix de Cantalicio con el Niño*, se mezclaban con cuadros de Ary Scheffer y vistas sevillanas de David Roberts, que completaban la extensa pinacoteca que albergó la galería<sup>19</sup>.

La afición arqueológica de Antonio de Orleans aportaba a esta galería algunas antigüedades, como tres lápidas epigráficas y una cabeza de la diosa

19. Puede consultarse al respecto A. Rodríguez Rebollo, *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid, 2005.



**Fig. 15.** Juan Comba (dib.) y Bernardo Rico (grab.), Baile en el Salón de las Columnas de San Telmo ofrecido a los enviados de Alfonso XII para la petición de mano de la infanta María de las Mercedes, xilografía. La Ilustración Española y Americana, primer semestre de 1878. Colección Laurence Shand, Sevilla.

Roma, procedentes de Itálica, así como un conjunto de objetos de ajuares encontrados en unas tumbas romanas excavadas en los propios jardines de San Telmo. Al parecer, estos fortuitos descubrimientos arqueológicos fueron llevados a cabo bajo la atenta supervisión de importantes próceres de la cultura y la ciencia sevillanas del momento, entre los que se encontraban el catedrático Francisco Mateos Gago y los arquitectos Demetrio de los Ríos y Balbino Marrón. Estas piezas otorgaron a la colección Montpensier la tan ansiada presencia de la Antigüedad clásica: unas ánforas de vidrio, un anillo de oro y una urna cineraria de plomo entre otras, que quedaron musealizadas precisamente en el Salón de los Espejos<sup>20</sup>.

El Salón de las Columnas no sería el único espacio preparado por los duques para albergar objetos artísticos y suntuarios. De hecho, todo San Telmo fue en realidad un relicario de tesoros y obras de arte, un museo que podía ser visitado previo permiso y se mostraba como la esencia de una familia propuesta como arquetipo y paradigma. La Galería de las Columnas venía a significar buen gusto, lujo, fiesta y coleccionismo artístico, pero también cultura, protección a las artes y modelo de cuidada organización y gestión (figura 15).

20. Véase J. Beltrán Fortes, «Aficiones arqueológicas del hombre que pudo ser rey», *Revista Andalucía en la Historia*, año XI, n° 39, 2013.

\* El autor desea agradecer su atención y consideración a la Fundación Infantes Duques de Montpensier y a doña Beatriz de Orleans-Borbón, doña María Dolores Rodríguez Doblas, don Manuel J. Ruiz Carmona, don Vicente Lleó Cañal, don Jesús Serrano, doña Carmen R. Marzal, doña Ana Ruiz Rodríguez, don Juan A. Fernández Rivero, don Laurence Shand y don Luis Méndez Rodríguez.

# FAMILIA Y GRAN MUNDO: EL ARCHIVO PRIVADO DE LA INFANTA DOÑA EULALIA DE BORBÓN (1875-1907) EN EL ARCHIVO GENERAL DE PALACIO

Miguel Ruiz Cabrera

*Patrimonio Nacional*

## UN ARCHIVO REDESCUBIERTO, UN TIEMPO RECOBRADO

Diluido e indiferenciado entre la documentación de la Sección de Alfonso XIII, un conjunto de siete cajas de archivo llamaba la atención por las refinadas guardas en que estaban enlegajados sus documentos, por la minuciosidad de sus etiquetas manuscritas en cuidadosa caligrafía inglesa y, sobre todo, por su contenido, en su mayoría cartas personales dirigidas a la infanta Eulalia de Borbón. Gracias a una labor archivística se ha podido establecer la identificación de este pequeño fondo<sup>1</sup> con el archivo personal de Eulalia de Borbón, que ingresó en el Archivo General de Palacio el 19 de julio de 1977 procedente de la Gerencia de Patrimonio Nacional. A partir de su nueva puesta en valor, este fondo documental ha pasado a formar parte de la Sección de Archivos de la Familia Real, junto a otros fondos como los archivos del infante don Gabriel de Borbón y del infante don Antonio Pascual de Borbón<sup>2</sup>.

La correcta identificación del fondo ha permitido además emprender la clasificación del mismo. Gracias a su posterior descripción más exhaustiva, realizada en fechas recientes, el archivo ha sido descubierto en su verdadera dimensión. De la descripción de los documentos y de la identificación de los corresponsales de doña Eulalia han resultado un nuevo y completo catálogo e índice onomástico. A diferencia de los archivos de otros infantes custodiados en el Archivo General de Palacio, como los arriba citados, en los que la gestión patrimonial tiene considerable peso, el archivo de doña Eulalia está básicamente compuesto por correspondencia. De ahí que podamos hablar con toda propiedad de un archivo personal. Por su singularidad, este pequeño fondo aporta un valor diferencial al patrimonio archivístico custodiado en Palacio, máxime en un momento de creciente interés por los archivos privados y per-

1. La identificación del fondo se debe a doña María del Mar Mairal, subdirectora del AGP, a quien deseo agradecer su confianza al encomendarme la descripción del fondo. También agradezco la valiosa ayuda prestada para su descripción, identificación de corresponsales y elaboración de este artículo por don Ricardo Mateos Sáinz de Medrano, doña Beatriz de Orleans-Borbón, don Gerardo Kurtz y don Rafael Crespo Brau.

2. J. J. Alonso Martín y M. M. Mairal Domínguez, «Fondos documentales del Archivo General de Palacio», *Revista de la Asociación de Archiveros de la Comunidad de Madrid*, 5 (2011), pp. 50-107.



**Fig. 1.** La infanta Eulalia de Borbón con traje de gala y diadema, *fotografía de Christian Franzen y Nissen, hacia 1915. AGP, 10213898, Madrid, Patrimonio Nacional.*

sonales<sup>3</sup>. La cronología del fondo corresponde a la época de mayor actividad social y viajera de la infanta cosmopolita. A través de sus ilustres corresponsales, se despliega una vívida imagen de la fascinante *Belle Époque* europea e, indirectamente, de la persona a quien estas cartas iban dirigidas: la infanta doña Eulalia de Borbón.

### **LA PERSONA: EULALIA DE BORBÓN (1864-1958), INFANTA DE ESPAÑA**

La infanta Eulalia de Borbón y Borbón (1864-1954), hija de la reina Isabel II, se educó desde los cuatro años en Francia. De espíritu viajero y cosmopolita, recorrió las principales cortes de Europa, haciendo amistad con numerosos miembros de la realeza y la aristocracia europeas. Casada con su primo Antonio de Orleans, con el que tuvo dos hijos, protagonizó en 1900 el primer divorcio de la familia real española.

La figura de la infanta, dueña de una belleza y unos rasgos de genio e inteligencia singulares, constituye uno de los personajes menos convencionales de la familia real española y por ello, también uno de los más fascinantes (figura 1).

Las cartas, conocidas y estudiadas en su mayor parte, han adquirido una mayor unidad de conjunto, al identificarse por primera vez más de treinta nuevos remitentes, desconocidos hasta ahora, que permanecían ignorados en la carpetilla de «varios» (figura 2).

La propia Eulalia clasificó personalmente las de los miembros de la realeza y la aristocracia más destacables a su juicio, en carpetas donde escribía de su puño y letra el nombre del remitente. Frecuentemente obviaba otros remitentes con cartas dentro de esas mismas carpetillas, que de esa manera pasaban desapercibidos para el investigador frente al titular principal y que también han sido identificados en gran número.

Entre la correspondencia encontramos numerosísimas tarjetas postales y de Navidad (figura 3), lo cual también hace de este fondo una deliciosa colección de imágenes de la *Belle Époque* (figura 4), así como recortes de prensa que recogen ecos sociales sobre su persona, y documentación más heterogénea como por ejemplo el pasaporte que usó para viajar a Rusia en 1898.

Cabe señalar, como curiosidad, una variedad de correspondencia típica de finales del siglo XIX en Francia y que con frecuencia aparece entre la documentación de Eulalia. Se trata de la llamada «carta neumática» (*carte pneumatique* en francés), de color azul y apariencia similar a un telegrama, exclusiva de París y que se distribuía por medio de una red de tubos que comunicaban unas oficinas de correos con otras. En estos tubos se introducía un cilindro hueco con tapa, dentro del que se colocaban las cartas neumáticas escritas a mano por el remitente, que era impulsado por aire comprimido desde un extremo del

3. Por ejemplo la reciente celebración de las II Jornadas de Archivos Privados (Jerez, 11-15 de marzo de 2013) o las VI Jornadas «Archivando» de la Fundación Sierra-Pambley, dedicadas a *Los archivos privados* (León, 8-9 de noviembre de 2012) como últimas manifestaciones de una larga serie de publicaciones e iniciativas sobre el tema.

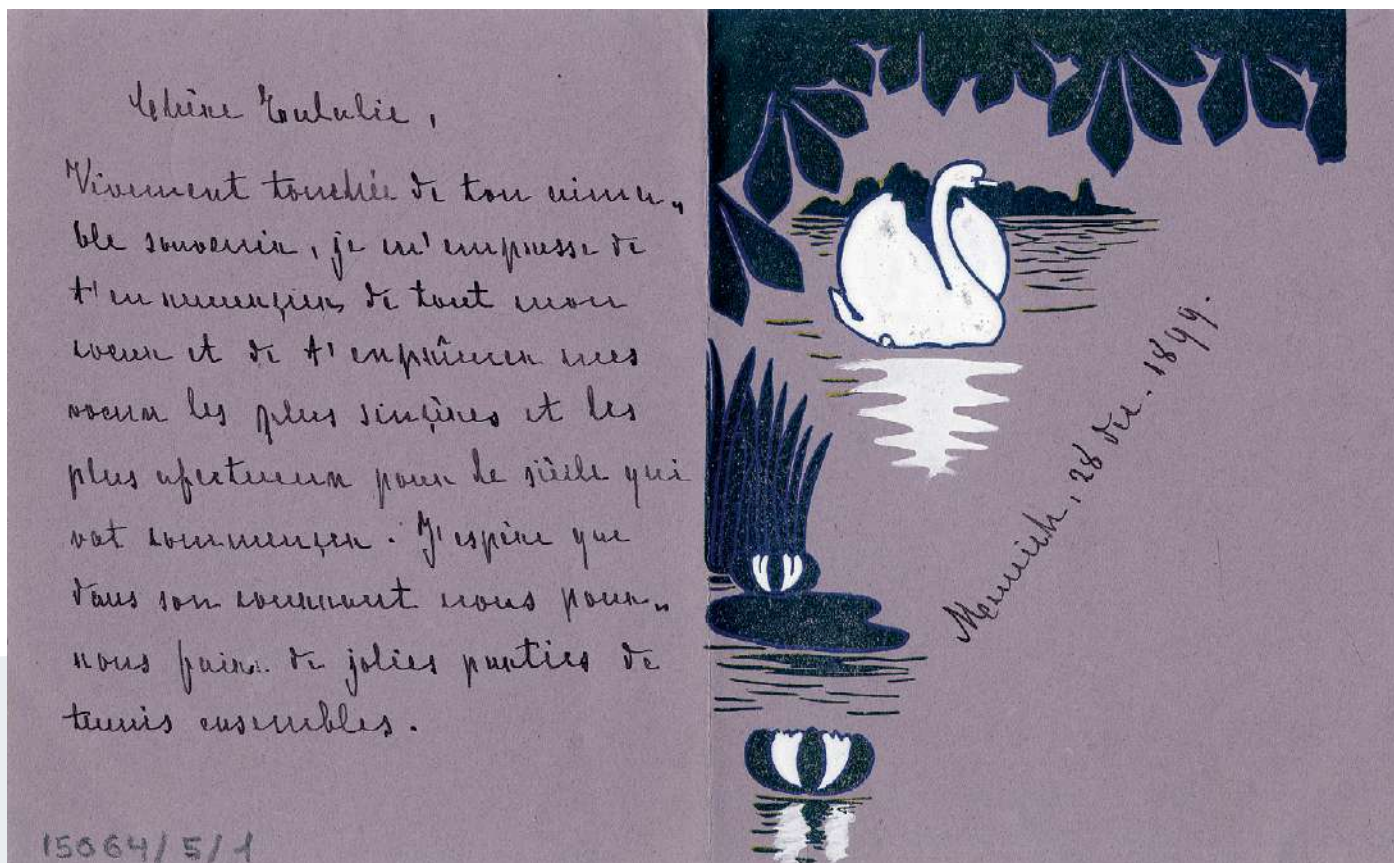


Fig. 2. Carta de Gisella, archiduquesa de Austria y princesa de Baviera, 28 de diciembre de 1899. AGR.AIEB, caja 15064, exp. 5, Madrid, Patrimonio Nacional.

tubo mientras por el otro se hacía el vacío, alcanzando una velocidad de hasta 800 metros por minuto.

Así, el cuadro de clasificación del archivo de la infanta estaría compuesto por las siguientes series documentales:

1. Correspondencia ( 1875-1907)
2. Expedientes de celebración de actos sociales (1896-1899)
3. Documentación de pleitos personales (citación judicial,1901)
4. Documentos de identificación (pasaporte, 1898)
5. Recortes de prensa (1898-1900)

La serie de expedientes de celebración de actos sociales está formada básicamente por invitaciones, menús y programas de teatro de algunos de los palacios de Europa que Eulalia frecuentó, como Buckingham, el Hermitage de San Petersburgo, el Palacio Real de Berlín o el de Nymphenburg en Munich.

Cinco son, básicamente los tipos de remitentes que aparecen en estas cartas: miembros de familias reales y aristócratas, políticos, eclesiásticos y familiares, junto a algunos miembros de su servicio que le siguieron siendo leales.

Cronológicamente, el grueso del archivo se enmarca entre el viaje de la infanta a la Exposición Universal de Chicago, en 1893, y 1907, aunque el volumen disminuye considerablemente a partir de 1904, año de la muerte de su madre, Isabel II<sup>4</sup>.

4. Existe una carta anterior de su abuela María Cristina de Nápoles de 1775.



Fig. 3. Postal de la princesa Elena de Orleans, duquesa de Aosta, 1902. AGP, AIEB, caja 15065, exp. 2, Madrid, Patrimonio Nacional.

Encontraríamos dos momentos epistolares diferentes marcados por el año 1900, es decir, antes y después de su divorcio.

El volumen total del fondo asciende a diecisiete cajas de archivo y está compuesto por 1.326 cartas, postales y telegramas de más 170 remitentes distintos (figura 5).

### LA VIDA FAMILIAR : EXILIO Y MATRIMONIO

La infanta Eulalia de Borbón y Borbón nació en Madrid el 12 de febrero de 1864, en una época agitada, decisiva y dramática tanto para la historia de España como para la de Europa. Sus padres fueron los reyes Isabel II y Francisco de Asís, aunque hoy está bastante admitido que su padre biológico fue Miguel Tenorio, secretario de la reina<sup>5</sup>.

A los cuatro años, al iniciarse la Revolución de 1868 que destronó a su madre, se trasladó con su familia a Francia, recibiendo allí su primera educación en el Colegio del Sagrado Corazón de París. Quizá por esa circunstancia, fue Francia para ella una segunda patria en la que vivió muchos acontecimientos excepcionales. Hablaba francés tan bien como español y admiró siempre la cultura, las costumbres y el estilo de vida de ese país.

5. R. Mateos Sáinz de Medrano, *Los desconocidos infantes de España*, Barcelona, 1997, p. 251.

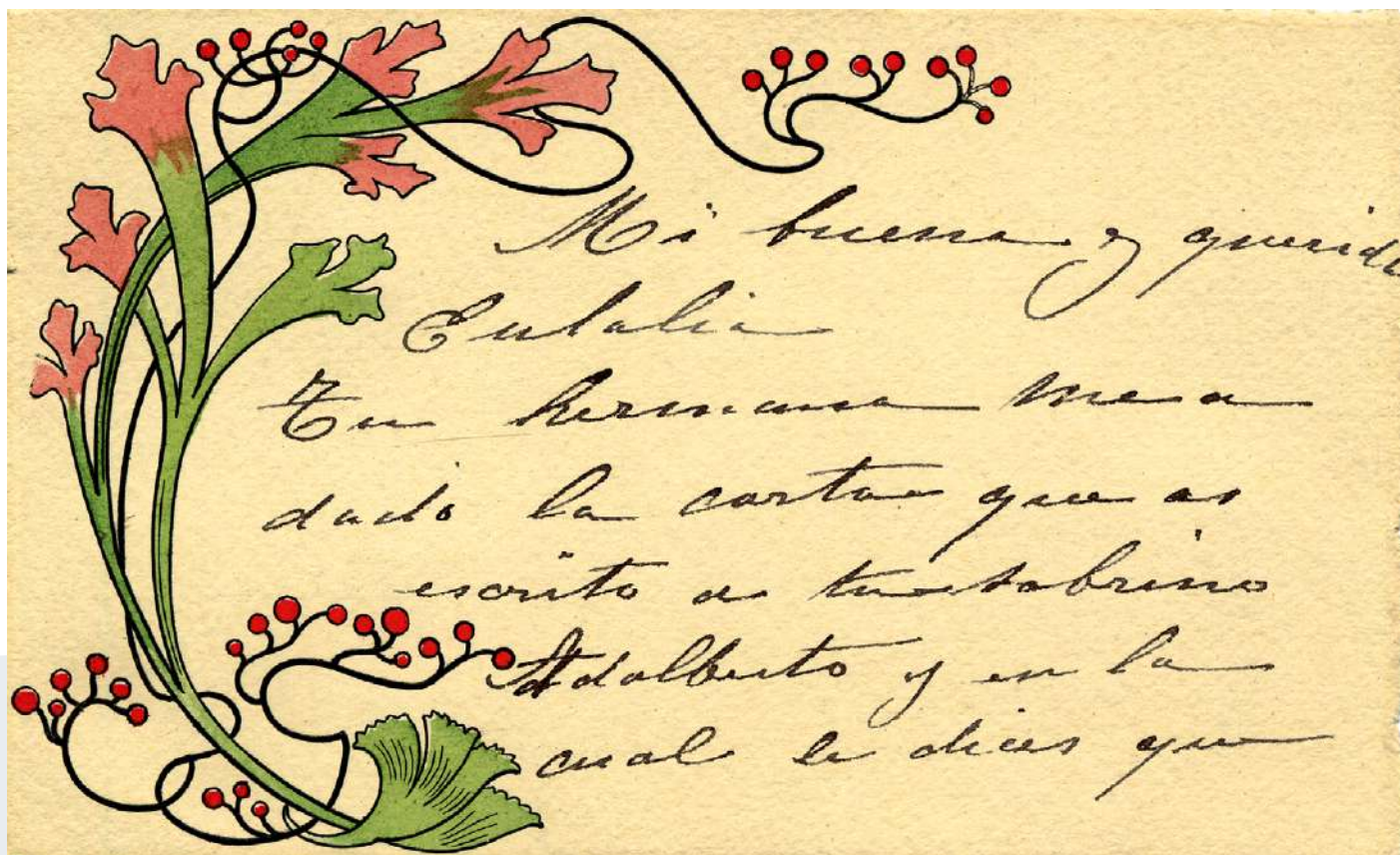


Fig. 4. Postal de la infanta Amalia Filipina de Borbón, princesa de Baviera, 1899. AGP, AIEB, caja 15064, exp. 3, Madrid, Patrimonio Nacional.

En París pasó el resto de su infancia y su primera adolescencia, viviendo junto con su madre la reina Isabel y sus hermanas en el palacio de Castilla. El único testimonio de ese periodo es una carta escrita por su abuela la reina María Cristina de Nápoles, también exiliada en París, dirigida a una Eulalia de diez años en 1875<sup>6</sup>. Tras la restauración en el trono de su hermano Alfonso XII en 1875, se abrió un nuevo periodo en la vida de Eulalia, aunque no volvió a vivir en España hasta 1877, cuando tenía trece años.

Se instaló primeramente en El Escorial, más tarde en Sevilla y por último y definitivamente en Madrid, donde empezó a asumir sus obligaciones como infanta de España para terminar su formación bajo la estricta supervisión de su hermana Isabel, *La Chata*, y tomar parte en la nueva corte<sup>7</sup> (figura 6).

Al morir Alfonso XII en 1885, la incertidumbre que provocaba la falta de un heredero varón antes de que la reina María Cristina de Habsburgo diera a luz pasó a convertirse en una cuestión política de primer orden. El mismo presidente del gobierno, Práxedes Mateo Sagasta, aconsejó a la reina María Cristina, como muy conveniente, el matrimonio de Eulalia con su primo hermano Antonio de Orleans y Borbón. La infanta Isabel lo elevó a categoría de problema de estado y hasta Isabel II lo reclamó desde París como una necesidad urgente. Toda la familia real, excepto Francisco de Asís, que no quiso presionar, los altos miembros del clero y los más influyentes políticos estuvieron de acuerdo en convencer a Eulalia para que la boda se celebrara con toda

6. Archivo General de Palacio (desde ahora AGP), Archivo Infanta Doña Eulalia de Borbón (desde ahora AIEB), caja 25051, exp. 7.

7. C. López Alonso, prólogo a *Memorias de Doña Eulalia de Borbón Infanta de España*, Madrid, 1991, p. 19.

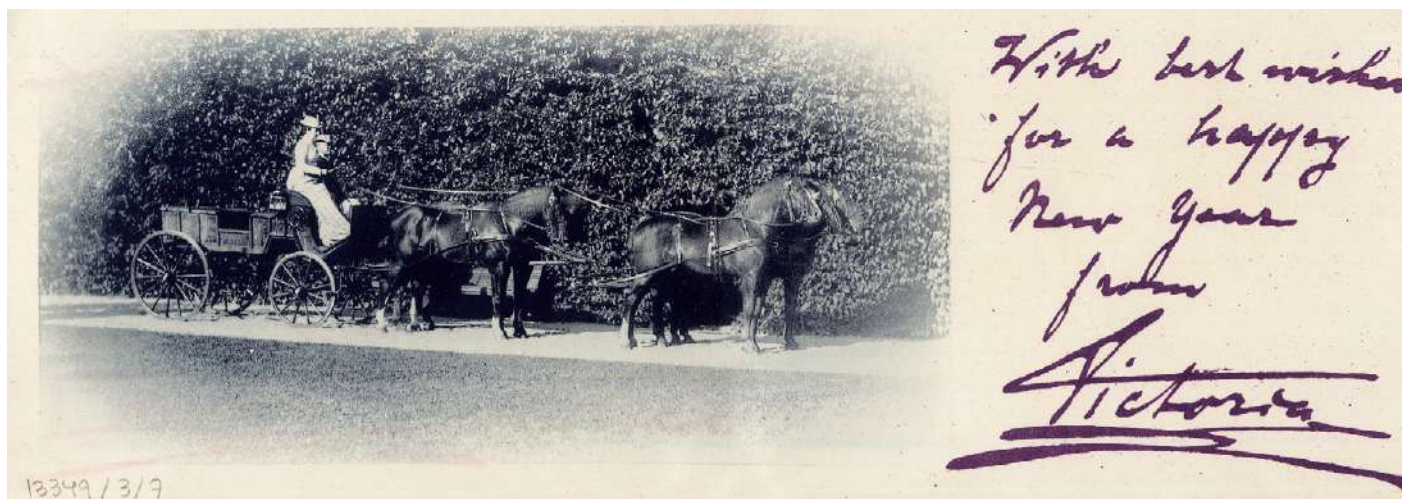


Fig. 5. Postal de Victoria, princesa de Baden y princesa de Suecia, 1900. AGP/AIEB, caja 13349, exp. 3, Madrid, Patrimonio Nacional.

celeridad, aun sin haber terminado el luto de corte por la muerte del rey y antes de que naciera el heredero o heredera de la reina María Cristina<sup>8</sup>.

Aquello fue un sacrificio que Eulalia no perdonaría nunca y que marcaría toda su vida posterior. Como en las grandes tragedias griegas, se sintió la Ifigenia sacrificada en aras de la razón de estado y el bienestar de la familia. De ahí que su vida se impregnase de un tinte trágico y excéntrico que hizo de ella una mujer epatante, con una particular actitud de rebeldía que, en el fondo, nunca fue más allá de algunas formas externas<sup>9</sup>.

En Madrid, una vez cerrado el compromiso, el matrimonio de Antonio y Eulalia aseguraba la paz en el seno de la familia real al vincular a los Montpensier con la rama reinante y al colocar a un infante varón y Borbón (de la línea Orleáns) más cerca del trono. Finalmente la boda tuvo lugar el 6 de abril de 1886 en la Capilla Real del Palacio Real de Madrid. Tras la luna de miel en París e Inglaterra, donde conocieron a la reina Victoria I, Antonio se reintegró al ejército y Eulalia a la vida de la corte. Los primeros problemas de incompatibilidad de caracteres surgieron entre ellos inmediatamente<sup>10</sup>. A pesar de todo, el matrimonio tendría dos hijos en 1886 y 1888, Alfonso y Luis Fernando, respectivamente.

## EL GRAN MUNDO: VIAJES Y BELLE ÉPOQUE

Si el matrimonio se mantuvo bien durante aquellos primeros años fue en gran parte debido a la fascinación que Eulalia sentía por su suegro, el anciano Antonio de Orleáns, duque de Montpensier, con el que viajaba de continuo por Europa mientras su esposo permanecía en España reintegrado en el ejército. Ello le abrió nuevos horizontes y no pocas relaciones sociales de las que, como se verá reflejado en su correspondencia, gustaba de coleccionar. Viajaban del palacio de Galliera de Bolonia a la corte italiana en el Qui-

8. M. J. Rubio, *La Chata. La Infanta Isabel de Borbón y la corona de España*, Madrid, 2003, p. 269.

9. R. Mateos Sáinz de Medrano, 1997, p. 269 [op. cit. n. 5].

10. R. Mateos Sáinz de Medrano, *Los Infantes de Andalucía*, Madrid, 2005, p. 110.



**Fig. 6.** La infanta Eulalia de Borbón con mantilla goyesca, *fotografía de Fernando Debás, 1880. AGP, 10144296, Madrid, Patrimonio Nacional.*

rinal, donde su prima Isabel de Baviera se había casado con un hermano de la reina Margarita<sup>11</sup>. Por otra parte, en Viena, Antonio y Eulalia visitaban al archiduque Rainiero y su esposa María, y tampoco faltaban las visitas a París para ver a Isabel II.

En 1887, la reina María Cristina de Habsburgo delegó en la infanta Eulalia y Antonio de Orleans la representación de España en los festejos que tuvieron lugar en Londres con motivo del jubileo de la reina Victoria. Aquella visita la fascinó y le abrió aún más las puertas de la realeza europea, que se congregó para la ocasión. Fue allí donde conocería a buena parte de los miembros de la realeza que seguiría frecuentando con posterioridad y con los

11. AGP, AIEB, caja 15064, exp. 7.

que tan asidua relación epistolar mantendría a lo largo de los años, como el príncipe heredero Víctor Manuel de Italia o el futuro emperador Guillermo II de Alemania, uno de sus más fervientes admiradores<sup>12</sup>. Tras el jubileo, siguieron viajando por Alemania e Italia<sup>13</sup>.

Sin embargo, de vuelta a Madrid, Eulalia comenzó a sentir asfixia en un entorno tan sobrio y tan distinto de las cortes de Londres, Berlín o Roma. Solo las visitas de algunos príncipes extranjeros aliviaban el ambiente, tan pesado para ella, de la corte madrileña, como la del rey Óscar de Suecia y su hijo el príncipe Eugenio en 1888, o la de los duques de Coburgo, Arturo de Sajonia Coburgo-Gotha y su esposa Luisa Margarita de Prusia, unos meses después.

La reina regente les encomendó en 1893 una nueva misión oficial, esta vez de mayor envergadura: un viaje a Cuba, Puerto Rico y Chicago con la finalidad de, por una parte, visitar las últimas colonias españolas en el Caribe y, por otra, asistir a la Exposición Internacional de Chicago, donde se conmemoraba el cuarto centenario del descubrimiento de América<sup>14</sup>. Se trataba del primer viaje de un miembro de la familia real española a las Américas. El periplo, que duró ochenta días, fue todo un éxito personal para la infanta gracias a su inteligencia y su *savoir faire* social.

En términos estrictamente protocolarios fue la más relevante de las personalidades que acudieron a la feria, y su presencia despertó fervor en los círculos adinerados de la ciudad y conmoción en los sectores populares<sup>15</sup>. A su salida de Estados Unidos, la prensa fue unánime al destacar el buen sentido y la simplicidad democrática de la infanta, para la que aquel viaje supuso el momento dorado de su vida.

El inicio del archivo privado de la infanta Eulalia arranca precisamente con este viaje a Estados Unidos y una carta fechada en 1893 de Virginia Woodbury Lowery, prometida del secretario de la legación de España en Washington José Brunetti y Gayoso y futura duquesa de Arcos, asegurándole que «los americanos la llevaban en su corazón» (figura 7)<sup>16</sup>.

Tras regresar de Estados Unidos, Antonio de Orleans renunció a su carrera militar, lo que le concedió más libertad de movimientos para viajar con su esposa. Así, después de volver de Cuba, embarcaron hacia Inglaterra para visitar a la familia Orleans allí exiliada, pasando después una temporada en Escocia.

Tras el abandono del ejército por parte de Antonio y haber recibido previamente la herencia de su padre, el duque de Montpensier, Antonio y Eulalia decidieron instalarse con sus hijos en París, en una casa del bulevar de los Inválidos<sup>17</sup>. La inmensa fortuna heredada por Antonio de Orleans estaba compuesta, además de por las cuantiosas sumas de dinero depositadas en la banca Coutts de Inglaterra, por el palacio de Sanlúcar de Barrameda y la mayoría de sus fincas andaluzas (excepto San Telmo y el palacio de Villamanrique), así como por los estados italianos anexos al ducado de Galliera, con sus palacios, castillos y rentas. También recibió una importante suma de dinero de un trust que había sido fundado por su tío el duque de Aumale en Inglaterra<sup>18</sup>. Un

12. *Ibidem*, caja 13352, exp. 8.

13. R. Mateos Sáinz de Medrano, 1997, pp. 253-256 [*op. cit.* n. 5].

14. *Ídem*, 2005, pp. 118-120 [*op. cit.* n. 10].

15. *ABC*, 31 de diciembre de 2008, p. 25.

16. AGP, AIEB, caja 25050, exp. 20.

17. P. García Louapre, *Eulalia de Borbón, Infanta de España. Lo que no se dijo en sus memorias*, Madrid, 1995, p. 166.

18. R. Mateos Sáinz de Medrano, 2005, p. 121 [*op. cit.* n. 10].



**Fig. 7.** Los infantes Eulalia de Borbón y Antonio de Orleáns en Nueva York. Sentadas, la marquesa de Arco Hermoso y la infanta Eulalia; de pie, de izquierda a derecha, Pedro Jover, el comandante Davis, el duque de Tamames y el infante Antonio de Orleáns, 1893. Archivo Orleáns-Borbón, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

extracto del testamento del duque de Aumale puede leerse adjunto a una carta de Roberto de Orleáns, duque de Chartres<sup>19</sup>.

Y es precisamente a partir de este momento, alrededor de 1894, y en París, cuando la infanta empieza a recibir el grueso de su correspondencia, y a generar lo que con el paso del tiempo constituirá su archivo privado<sup>20</sup>. París será la ciudad en la que vivirá de un modo más asiduo: primero en el palacio de Castilla en la avenida Kleber, posteriormente en el bulevar de los Inválidos junto a su marido y sus hijos, como ya hemos visto, y finalmente, tras su divorcio en 1900, de nuevo en el palacio de Castilla (figura 8) hasta la muerte de Isabel II en 1904, fecha a partir de la que empiezan a escasear las cartas en su archivo.

En torno a 1896 los infantes decidieron mandar a sus hijos Alfonso y Luis Fernando a la Saint John's Beaumont School en Berkshire, Inglaterra, prestigioso centro de los jesuitas en el que se educó buena parte de los vástagos de la aristocracia europea (figura 9). Desde allí, un tierno Luis Fernando de

19. AGP, AIEB, caja 13349, exp. 4.

20. Recordemos que antes de 1895 solo se conservan dos cartas testimoniales, una de su abuela María Cristina de Nápoles de 1775 y otra de 1893.



Fig. 8. Fachada principal del palacio de Castilla de París, fotografía de Marius Neyroud, anterior a 1904. AGP, 10189163, Madrid, Patrimonio Nacional.

Orleáns, que contaba ocho años de edad, escribiría numerosas cartas en inglés a su madre<sup>21</sup>.

Sin embargo, los conflictos matrimoniales nunca desaparecerían del todo, y de hecho cada uno de los cónyuges empezó a hacer su vida. Se puso de manifiesto la personalidad derrochadora de Antonio de Orleáns, a la vez que mantenía relaciones con amantes regulares, especialmente con la española Carmela Giménez, *la Infanta*.

Eulalia, por su parte, siguió encontrando consuelo y esparcimiento en la gran pasión de su vida, viajar<sup>22</sup>. Retomando esta pulsión viajera comenzada años atrás, Eulalia recorrió Europa y, según Covadonga López Alonso, se puede decir que el viaje cumplía una doble función: la que correspondía a su rango de infanta de España y cuñada de la reina regente María Cristina, y una segunda, más intensa, más íntima, más secreta, que era la de aprender nuevas cosas, la de buscar su libertad personal, su individualidad.

Estos viajes, y el conocimiento de cinco lenguas, le permitieron observar a fondo la brillante plenitud del continente europeo de fines del siglo XIX y principios del XX. La infanta hablaba español, francés, inglés, alemán e italiano. Además de ello, entendía ruso y sueco. Se interesó siempre por las lenguas, y le gustaba expresarse en los idiomas de los países que visitaba. La documentación de su archivo en inglés, francés, alemán y español así lo testimonia<sup>23</sup>.

Gozó entonces de unos años de brillo y boato en los salones de toda Europa, y podemos seguir sus andanzas a través de la lectura de la correspondencia de su archivo. Mantuvo contacto y correspondencia con buena parte

21. AGP, AIEB, caja 15063, exp. 5.

22. R. Mateos Sáinz de Medrano, 1997, p. 257 [op. cit. n. 5].

23. C. López Alonso, 1991, pp. 13-15 [op. cit. n. 7].



**Fig. 9.** La infanta Eulalia de Borbón con sus hijos Luis Fernando y Alfonso, *fotografía de Hauser y Menet, hacia 1905.* AGP, 10228007, Madrid, Patrimonio Nacional.

de los reyes y príncipes de Europa: Eduardo VII y la reina Alejandra de Gran Bretaña (figura 10), el emperador Guillermo II de Alemania, Óscar I de Suecia, Carlos I y María Amelia de Portugal, Jorge I de Grecia, Natalia de Serbia, la reina María de Rumanía (figura 11), el príncipe Maximiliano de Baden, el príncipe Fernando de Bulgaria, el príncipe Alberto I de Mónaco, el rey Víctor Manuel III de Italia, la zarina Maria Fiodorovna... y con buena parte de los miembros de las familias reales británica, belga, rusa, austriaca, bávara y de otras pequeñas cortes alemanas.



Fig. 10. Postal de Eduardo VII de Inglaterra, hacia 1900. AGP, AIEB, caja 13354, exp. 4, Madrid, Patrimonio Nacional.

A tenor de las direcciones a las que van destinadas las cartas, el deambular de la infanta fue incesante: Alemania, para visitar a su hermana Paz en Múnich y al emperador Guillermo II; Inglaterra, para ver a sus hijos, con los que pasaba las vacaciones en Brighton, y a la familia real inglesa, según se desprende de los menús e invitaciones del palacio de Buckingham; Rusia y el palacio del Hermitage de San Petersburgo, como demuestran los expedientes de actos sociales. También viajó a Italia, de Roma a Florencia y Venecia, a Francia de Biarritz a la Costa Azul, a los Alpes suizos... así como esporádicas estancias en San Sebastián o el balneario de Cestona (Guipúzcoa). Todos estos viajes marcarían una etapa de su existencia de la que ella misma diría en una entrevista póstuma con Agustín de Figueroa, marqués de Santo Floro: «Hay que tener una juventud inquieta... y una vejez digna» (figura 12)<sup>24</sup>.

Con frecuencia las cartas del archivo aparecen dirigidas a la condesa de Manzanares, seudónimo que usó la infanta Eulalia para viajar de incógnito y

24. ABC, 12 de marzo de 1958, p. 33.



Fig. 11. Postal de la reina María de Rumanía, 1900. AGP, AIEB, caja 13348 exp. 7, Madrid, Patrimonio Nacional.

pasar desapercibida. Con respecto a su familia, Eulalia mantuvo una copiosa y constante correspondencia con algunos de sus miembros más allegados, como su madre Isabel II, su cuñada la reina María Cristina de Habsburgo, sus hijos Alfonso y Luis Fernando y especialmente su hermana Paz de Borbón. En menor cuantía, también encontramos cartas de su padre el rey Francisco de Asís y de su hermana Isabel, así como de sus sobrinos y buena parte de su familia política Orleáns.

La familia Orleáns se colocó en pleno del lado de Eulalia en ese proceso de lenta separación que constituyó su matrimonio. Así lo testimonian algunas cartas de Luisa de Orleáns o del duque de Chartres, otro de los grandes apoyos de Eulalia<sup>25</sup>. La infanta Paz de Borbón fue sin duda la gran confidente y aliada de su hermana, a tenor del tono y del voluminoso conjunto de cartas escritas por ella (figura 13). Casada con el príncipe Luis Fernando de Baviera, la infanta Paz vivió y murió en el palacio de Nymphenburg de Múnich. Este inmenso palacio barroco, en las afueras de la ciudad bávara, estaba enclavado en un paraje idílico de jardines y bosques que servía de residencia a varias familias emparentadas con las casas reales de Austria, Baviera y las Dos Sicilias<sup>26</sup>. Y fue en el palacio de Nymphenburg donde Eulalia recibió buena parte de su correspondencia, dadas sus frecuentes estancias en el mismo (figura 14).

25. AGP, AIEB, caja 15065, exp. 1.

26. M. J. Rubio, 2003, p. 136 [op. cit. n. 8].



**Fig. 12.** La infanta Eulalia de Borbón ante dos camelos en Aranjuez, fotografía de Muñoz y Baena, junio de 1903. AGP, 10143704, Madrid, Patrimonio Nacional.

La educación de los jóvenes infantes Alfonso y Luis Fernando fue un gran motivo de preocupación y un arma arrojadiza constante en el matrimonio de Antonio y Eulalia. Ambos se acusaban del descuido en que los jóvenes infantes vivían, sin recibir afecto materno ni paterno. Ante esta situación y finalmente, la reina regente hubo de nombrar al comandante Burguete, otro de los corresponsales del fondo, educador de los príncipes<sup>27</sup>. Sin embargo, la copiosa correspondencia entre la infanta y sus hijos desde Beaumont, entre la que encontramos incluso algunos boletines de notas, lo desmiente. El tono predominante es muy afectuoso y de apoyo hacia su madre en el posterior proceso de divorcio<sup>28</sup>.

27. AGP, Alfonso XIII, cajón 1, exp. 26-A.

28. *Ibidem*, AIEB, caja 15063, exp. 5 y 6.



**Fig. 13.** Las infantas Eulalia y Paz de Borbón, *fotografía de Jos Albert, hacia 1883. AGP, 10214354, Madrid, Patrimonio Nacional.*

A tenor de la correspondencia conservada, la infanta Eulalia fomentó especialmente su amistad con dos aristócratas, Leticia Bonaparte, duquesa de Aosta y segunda mujer del rey Amadeo I de Saboya, y María Paulovna, gran duquesa Vladimir, casada con el hermano del zar Alejandro III, Vladimir Alexandrovich. Ambas residían de continuo en París y compartían los mismos círculos.

Por su parte, Grimaneza Montero de Vianna Lima, viuda del diplomático peruano César Sauvan, que al enviudar en 1897 se convirtió en dama de honor de la infanta durante varios años<sup>29</sup>, y de la que se conserva una carta

29. A. Ezama Gil, *La Infanta Eulalia de Borbón. Vivir y contar la vida*, Zaragoza, 2009, p. 13.



Fig. 14. La infanta Eulalia de Borbón en el palacio de Nymphenburg, 1903. Archivo de Ricardo Mateos Sáinz de Medrano, Barcelona. Fotografía: Adolf Baumann.

fechada en Roma en 1900, escribió en 1939 su autobiografía *–Una peruana en las cortes europeas–*, en la que a propósito de la infanta Eulalia decía:

Tuve por esa época el honor de ser presentada a SAR la infanta Doña Eulalia de España, por quien sentí una gran simpatía que con el tiempo se tornó en sincera amistad.

Su Alteza Real es una de las princesas más encantadoras y populares de Europa, y su gran inteligencia le permite abarcar todos los problemas y comprender todas las

mentalidades. Es una señora de bonita silueta, muy rubia, los ojos azules, muy lindo el cutis, las manos de finos y largos dedos, de los que está muy orgullosa. Ella continuamente me pedía que la acompañase en sus caminatas por París, en sus visitas a los teatros, museos y estudios de artistas. En sus días de recibo, quiso también que estuviera yo con ella para presentarme a sus amigos, que eran legión, de todos los países y de todos los matices; políticos de derecha y de casi de izquierda, artistas, literatos, gentes de mundo. Cada uno traía su opinión o su noticia, que los demás comentaban, exageraban, refutaban o discutían, llenos de espíritu. Ahí me enteraba de todo lo que ocurría, no sólo en París, sino en el mundo entero.

Mujer curiosa y con inquietudes intelectuales, que en 1911 canalizará a través de la publicación de su primera obra, *Al filo de la vida*, en su correspondencia encontramos referencias a artistas del momento y a intelectuales a los que ciertamente gustó frecuentar, como el príncipe Roland Bonaparte, geógrafo y botánico francés, que puso a su disposición su biblioteca personal<sup>30</sup>.

La reina María de Rumanía hace alusión en una de sus cartas al magnífico cuadro que Giovanni Boldini le pintó a la infanta en París en 1898, una de sus mejores obras sin duda, y al hecho de que ella misma, María de Rumanía, no pudiera permitirse pagar un cuadro semejante (figura 15)<sup>31</sup>. Boldini, que destacaba como retratista de la aristocracia y alta sociedad de la época, así como del mundo literario y artístico, nunca llegó a venderle a la infanta el cuadro, que siempre permaneció en la colección del artista. Entre otros insignes personajes retrató a Giuseppe Verdi, Robert Montesquieu, James Whistler o lady Colin Campbell. Quizá por la notoriedad de la infanta Eulalia, Boldini decidió exponer la obra en numerosas ocasiones, como si fuese representativa no sólo de su estilo sino también de su talla como retratista. Todavía hoy se puede contemplar en el Museo Boldini de Ferrara (Italia)<sup>32</sup>.

Algunos remitentes del fondo aparecen entre los personajes de la inmortal obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, como la princesa Alicia Heine de Mónaco, que figura como princesa de Luxemburgo, la princesa Matilde Bonaparte como ella misma o su propio hijo el infante Luis Fernando de Orleáns transformado en el barón de Charlus<sup>33</sup>.

Su boda, el viaje a Estados Unidos y Cuba, su separación matrimonial, la publicación de sus libros... fueron seguidos de cerca por la prensa, dado que Eulalia de Borbón constituía un personaje público que despertaba expectación y afectos encontrados por igual. Estereotipo de belleza y personaje del gran mundo pues, algunos periódicos aprovecharon este aspecto de su persona para exhibir la última moda. Por ejemplo en 1888 la marca Gunter and Allen Tobacco editó *World's Beauties Album, first series*, en el que figuraban entre otras damas Alejandra, princesa de Gales, gran amiga de Eulalia, y la propia infanta<sup>34</sup>.

No faltan por ello en este fondo documental recortes de periódico que recogen estos momentos, como el del número de *The Queen, the lady's newspaper*, periódico femenino inglés, que se dedicó a la Exposición Universal de



30. AGP, AIEB, caja 15064, exp. 8.

31. *Ibidem*, caja 13348, exp. 7.

32. *Retratos de la Belle Époque*, Cat. Expo., T. Llorens y B. Llorens (coms.), Valencia, 2011.

33. C. Gury, *Proust et le «très singulier» Infant d'Espagne*, París, 2005, p. 11.

34. A. Ezama Gil, 2009, p. 17 [*op. cit.* n. 29].



**Fig. 15.** *Giovanni Boldini, La infanta Eulalia de España, 1898. Museo Giovanni Boldini, Ferrara.*

París de 1900 y en el que, a propósito de su visita al pabellón de Ceilán, aparece un dibujo de su persona como modelo de dama a la moda<sup>35</sup>.

En este sentido, la infanta Paz le dice, en carta fechada el 15 de febrero de 1901 y a propósito de la asistencia de Eulalia a la boda de su sobrina María de las Mercedes de Borbón con el infante Carlos Borbón-Dos Sicilias en Madrid: «He leído en los periódicos las descripciones de tus toilettes y lo orgullosos que estaban los españoles de que te lucieras»<sup>36</sup>.

## EL DIVORCIO (1900)

Existen claramente dos períodos diferenciados en las cartas de la infanta Eulalia, el anterior y el posterior a 1900, es decir, antes y después de su proceso de divorcio. Incluso el criterio de clasificación de la propia infanta fue distinto, al dejar de agrupar las cartas por remitentes a partir de 1900.

En marzo de ese año, Eulalia, harta de su penosa situación matrimonial y de soportar la escandalosa vida de Antonio, plagada de infidelidades y dispendios de la fortuna que ella había aportado al matrimonio, decidió plantear un divorcio legal. Se trasladó a vivir al palacio de Castilla, en París, donde Isabel II la acogió. Si no había un entendimiento amistoso la infanta estaba dispuesta a llegar a los tribunales para conseguir que sus hijos se quedaran con ella y para que el infante Antonio le devolviera su lista civil, es decir, el dinero que Eulalia percibía de la Casa Real española y que gestionaba exclusivamente su esposo, pues así estaba establecido por derecho<sup>37</sup>.

Ambos querían la custodia de los niños, y finalmente se llegó al acuerdo de una custodia compartida de los jóvenes infantes, que desde Inglaterra sufrían enormemente con la situación. Alfonso y Luis Fernando escribían desesperadas cartas a su madre, tomando actitudes diferentes ante el conflicto. El mayor, Alfonso, más prudente, se mantenía en una posición de cierta neutralidad y de no interferencia en los acontecimientos; el menor decía detestar a su padre y desear ardientemente volver a vivir junto a su madre. En cualquier caso, ninguno de los dos apoyó a su padre. Aquella situación afectaría profundamente a los dos niños, especialmente a Luis Fernando, lo que le llevaría a arrastrar siempre una vida hedonista y sin sentido, tendente a la autodestrucción.

Pero aún quedaba el peor de los asuntos a tratar, que era el reparto de los bienes de la pareja, terriblemente disminuidos por los continuos derroches de Antonio. Eulalia desconocía el estado de las finanzas incluso de su propia dote, que siempre había sido administrada por Antonio<sup>38</sup>. El propio gobierno de Madrid hubo de tomar cartas en el asunto. Así, la infanta recurrió a Francisco Silvela, presidente del gobierno en aquel momento, que la asesoró en relación al futuro de su dote<sup>39</sup>. Gracias a los consejos de Silvela, lograría conservar intacta su dote hasta que pudo firmar con Antonio de Orleans la escritura de convenio en París el 7 de marzo de 1902<sup>40</sup>.

35. AGP, AIEB, caja 25052.

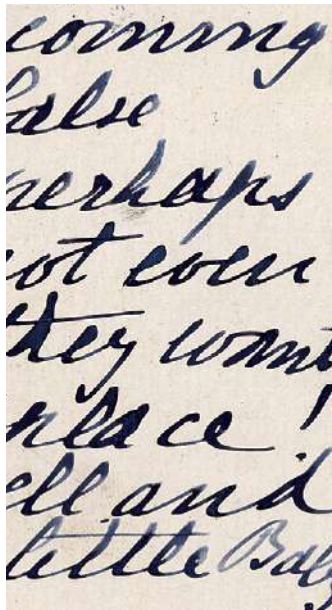
36. *Ibidem*, caja 25048, exp. 2.

37. M. J. Rubio, 2003, p. 320 [*op. cit.* n. 8].

38. R. Mateos Sáinz de Medrano, 2005, p. 136 [*op. cit.* n. 10].

39. AGP, AIEB, caja 25049, exp. 2.

40. J. M. Zavala, *La Infanta republicana*, Barcelona, 2008, p. 258.



Infinidad de personalidades del panorama político y diplomático español mostraron su solidaridad con Eulalia, a juzgar por la copiosa correspondencia que sostuvieron con ella desde 1900, como Fernando León y Castillo y Juan Antonio Rascón Navarro, embajadores de España en París y Londres, respectivamente, Delavat y Arias, Pedro Jover y Tovar y antiguos ministros y senadores como Miguel Correa y Marcelo de Azcárraga. La familia real en pleno, con la infanta Isabel a la cabeza, quiso evitar un escándalo de grandes proporciones y se intentó llegar a una separación amistosa. La reina María Cristina de Habsburgo recibió cartas de Eulalia pidiéndole su apoyo, pero simultáneamente también las recibió de Antonio, que la acusaba de infidelidad con el conde Jametel. Eulalia insistía en esas cartas a la reina regente, conservadas en la Sección Alfonso XIII del Archivo General de Palacio, en que todo eran calumnias<sup>41</sup>.

La vida amorosa de Eulalia al margen del matrimonio es una de las cuestiones que más ríos de tinta han hecho correr y que más han sido tratadas en todas sus biografías. Muchos autores la relacionan tanto con el rey Carlos I de Portugal como con el mencionado conde de Jametel. Sin embargo, y a pesar de lo sostenido por algún autor<sup>42</sup>, a través de la lectura atenta de las cartas de Carlos I conservadas en su archivo, no se puede concluir que fueran amantes, sino simplemente amigos íntimos y grandes confidentes, que no es poco. El rey de Portugal le habla con naturalidad incluso de alguna de sus amantes.

Diferente es la relación que mantuvo Eulalia con el conde Jametel. Georges Maurice Jametel era un *bon vivant* de origen casi desconocido que se había infiltrado en el círculo de la alta sociedad europea gracias a su fortuna de comerciante. Nacido en San Petersburgo, en 1886 había comprado en el Vaticano el título pontificio de conde romano. Justo en la época en que conoció a Eulalia vivía en Inglaterra, donde se casó con la duquesa María de Mecklenburgo-Strelitz<sup>43</sup>. Y ha sido gracias al proceso de descripción del fondo y a la identificación de nuevos remitentes como han salido a la luz las cartas del conde Jametel que testimonian su relación amorosa<sup>44</sup>.

A propósito de su proceso de divorcio y a lo largo de sus extensas cartas, la infanta Isabel le manifiesta a su hermana su cariño, su comprensión y su pena por la situación, pero le recuerda que son hijas, hermanas y tías de rey. También le aconseja que haga todo lo posible para no separarse de su marido, y si no lo consigue, que al menos no llegue jamás al divorcio. De igual modo le recomienda que deje a sus hijos en un internado a cargo de un tutor, para que no sean conscientes de la separación de sus padres, que contrate los servicios de un matrimonio respetable para que la acompañe a todos sitios y dé fe de su honorabilidad, así como que no vaya a España para evitar comentarios<sup>45</sup>.

Por su parte, tanto Paz como su marido Luis Fernando de Baviera se mostraron más tolerantes, y optaron por apoyar a Eulalia desde el principio. La infanta Paz hablaba sin rodeos de la amante de Antonio de Orleáns, Carmen Giménez, Carmela, y estaba francamente indignada ante la oposición de

41. AGP, Alfonso XIII, cajón 1, exp. 26.

42. J. M. Zavala, 2008, pp. 21-30 [op. cit. n. 40].

43. R. Mateos Sáinz de Medrano, 1997, p. 258 [op. cit. n. 5].

44. AGP, AIEB, caja 13353, exp. 10.

45. M. J. Rubio, 2003, pp. 320-321 [op. cit. n. 8].

Antonio a reconocerle el dinero que el estado le había dado a través de las cortes, en alusión a su dote<sup>46</sup>.

Otras cartas de afecto y adhesión le llegaron desde España, de los duques de Tamames y Arión o del conde de la Viñaza, entre otros, así como de sus más allegadas amistades del resto de Europa. Comprobamos cómo desde Estocolmo la apoyaba el rey Óscar II de Suecia, desde Montecarlo el príncipe Alberto I, desde Karlsruhe el príncipe Max de Baden y desde Inglaterra el todavía príncipe de Gales Eduardo, futuro Eduardo VII. Incluso la mismísima reina Victoria llegó a escribir una carta a la reina regente al respecto<sup>47</sup>.

Finalmente el acto de otorgamiento se celebró en el Consulado General de España en Francia el 31 de mayo de 1900, ante Trinitario Ruiz Capdepón, antiguo ministro y abogado de Eulalia, de quien se conservan nueve cartas en el archivo, y Manuel García Prieto, ministro de Alfonso XII y abogado de Antonio de Orleans, quien finalmente obtuvo que fuese el infante quien siguiese administrando la dote de su esposa, que ascendía a 2.200.000 francos.

La firma del documento de separación puso fin a tantos reproches y escándalos. Eulalia se encontraba en la miseria, según ella, pues la pensión de su marido no le alcanzaba para los gastos suntuosos propios de una infanta. Antonio, por su parte había empezado a vender fincas y propiedades y a empeñarse con créditos<sup>48</sup>. Así lo testimonia una carta de Mariano Carlos Solano y Gálvez, marqués de Monsalud, de 1900, que se muestra escandalizado por la manera en que Antonio estaba malvendiendo los muebles del palacio de San Telmo en Sevilla, heredado de su madre, la duquesa de Montpensier, fallecida en 1897<sup>49</sup>.

La infanta Eulalia pretendió al mismo tiempo conseguir la anulación eclesiástica del Vaticano, pero el papa no consintió. Se conservan en el fondo reveladoras cartas de varios cardenales en este sentido, como Mariano Rapolla, Vincenzo Gotti y Serafino Vannutelli.

Sin embargo no acabaron allí los problemas, porque la infanta continuaba obcecada con la idea de obtener la plena custodia de sus hijos. Finalmente se adoptaron garantías sobre la educación y manutención de los hijos de la pareja, estableciéndose la custodia compartida<sup>50</sup>. Se decidió que hasta la mayoría de edad de sus hijos, fijada a los veintitrés años, Antonio de Orleans fuera el administrador y usufructuario legal de los importantes legados en metálico que los jóvenes infantes habían recibido de dote de su abuelo Montpensier, depositados en la banca Coutts de Londres, y también del trust que el viejo duque había instituido a nombre de sus nietos sobre la finca de Torre Brea. Y el infante Antonio, siempre endeudado y necesitado de dinero, no hizo ascos al control de aquellos bienes, que utilizó imprudentemente en su propio beneficio. Sus activos personales eran sobre todo inmuebles, y la falta de efectivo le acosaba continuamente. Las rentas de los estados italianos y de las fincas españolas no alcanzaban para pagar su fastuoso tren de vida y el mantenimiento de sus muchos palacios y casas, especialmente a causa de su gran negligencia en la gestión de sus numerosas propiedades.

46. AGP, AIEB, caja 25048, exp. 2.

47. R. Mateos Sáinz de Medrano, 2005, pp. 135-136 [*op. cit.* n. 10].

48. Ídem, 1997, p. 261 [*op. cit.* n. 5].

49. AGP, AIEB, caja 25050, exp. 18.

50. J. M. Zavala, 2008, p. 258 [*op. cit.* n. 40].



Posteriormente a 1900, la infanta Eulalia hizo un nuevo intento de recuperar sus bienes, y tras un nuevo proceso logró finalmente, en 1902, un nuevo acuerdo amistoso por el que se hizo con la administración absoluta de la lista civil y de ciertos ingresos de su propiedad, al tiempo que recuperó parte de sus valiosas alhajas. Para entonces la infanta ya estaba en posesión de una nueva casa situada en el nº 5 de la calle Quintana, en el madrileño barrio de Argüelles, que lindaba puerta con puerta con el palacete de su hermana Isabel, en el número 7 de la misma calle.

Esa zona de Madrid, vecina al Palacio Real, era un lugar de nueva eclosión y ensanche de la ciudad, en el que se habían establecido numerosas familias aristocráticas que lo habían convertido en un lugar elegante de la capital<sup>51</sup>. Son frecuentes las alusiones de la infanta Isabel y de María Cristina de Habsburgo a la compra y reforma de esta casa en 1900, que no se terminó hasta el año siguiente. Incluso Isabel II alude en alguna de sus misivas a la casa de Quintana: «¿Has visto la casa de tu hermana Isabel? Ya sé que la tuya quedará más bonita, de lo que me alegro porque tengas ese gusto»<sup>52</sup>.

La prensa de la época interpretó la compra de esta nueva residencia como su vuelta a España con sus hijos tras el divorcio. Sin embargo, poco tiempo viviría Eulalia en aquella casa, que había adquirido con sus ahorros a través de su amigo el conde Malladas, que se ocupaba de la gestión de sus bienes en Madrid, pues siguió viviendo de continuo junto a su madre en el palacio de Castilla hasta la muerte de aquella en 1904.

## POSTDATA

Tras morir Isabel II, Eulalia, que solo recibió la legítima en su testamento, se quedó sin casa y pasó a vivir en un modesto piso de la parisina calle de Varennes. Pronto reemprendería sus viajes llegando nuevamente hasta la Rusia zarista de Nicolás II en 1905<sup>53</sup>. No quedan testimonios de este viaje en el fondo documental. Las últimas cartas datan del año 1907. Se trata de dos cartas desde Biarritz de la zarina María Fiodorovna, madre de Nicolás II, y su hija la gran duquesa Xenia, a las que había conocido en San Petersburgo. La zarina María Fiodorovna solía acudir en septiembre al Hôtel du Palais con toda su familia. Biarritz, que desde finales del siglo XIX se había convertido en una aristocrática ciudad balneario donde pasaban temporadas la familia real británica y la reina Natalia de Serbia y donde residía de continuo una populosa colonia de aristócratas rusos, fue un destino habitual de Eulalia. Sus hijos, los infantes Alfonso y Luis Fernando, finalmente dejaron el colegio de Beaumont pero no volvieron a España, ya que continuaron estudiando en la universidad alemana de Heidelberg desde 1904.

En 1911 Eulalia comenzó una interesante carrera literaria, con la publicación de *Au fil de la vie*, bajo el seudónimo de condesa de Ávila, de carácter feminista y donde se muestra partidaria del divorcio. El impacto fue tal que su sobrino Alfonso XIII vetó su publicación en España, lo que le supuso una década de destierro fuera de España.

51. M. J. Rubio, 2003, pp. 320 [op. cit. n. 8].

52. AGP/AIEB, caja 15065, exp. 4.

53. R. Mateos Sáinz de Medrano, 1997, p. 262 [op. cit. n. 5].



Fig. 16. Postal de María Teresa, archiduquesa de Austria-Este, 1899. AGP, AIEB, caja 15064, exp. 5, Madrid, Patrimonio Nacional.

Eulalia continuó su carrera literaria con toda una serie de obras de carácter más marcadamente autobiográfico, donde aparecen buena parte de los príncipes y aristócratas que había conocido a lo largo de su vida, como *Court from within* (1915), *Courts and countries after the war* (1925) y las famosas *Memorias de Doña Eulalia de Borbón (1864-1931)*, en 1935. Posteriormente publicaría la correspondencia que sostuvo con su madre Isabel II durante su viaje a Cuba y Estados Unidos en 1893 – *Cartas a Isabel II. Mi viaje a Cuba y Estados*

*Unidos en 1893*—, aparecida en 1949, y en ese mismo año, un folleto titulado *Cabbages and Kings*, igualmente en 1949.

En sus escritos hizo a menudo alarde de su espíritu democrático, de su defensa de la causa de la mujer y del divorcio, como hemos señalado. Sus ideas políticas fueron tildadas con frecuencia de socialistas y republicanas, todo ello sin perder de vista su sentimiento de clase<sup>54</sup>. Restablecida la relación con Alfonso XIII en 1922, tras un encuentro casual en Dauville, la infanta pudo por fin volver a Madrid ese mismo año. Desde entonces regresó a España esporádicamente, ya que continuó viviendo en París.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, Eulalia volvió definitivamente a vivir en nuestro país, instalándose en Irún, donde se hizo construir su última casa, Villa Ataúlfo. Allí murió el 8 de marzo de 1958, a los 94 años, rodeada de su hijo Alfonso y su nuera Beatriz de Sajonia Coburgo-Gotha y de su nieto Ataúlfo, que fue el heredero de todos sus bienes. Su cuerpo reposa en el Panteón de Infantes de El Escorial.

El archivo privado de Eulalia de Borbón, anterior a la aparición de sus libros, constituye una fuente documental básica para contrastar el relato autobiográfico de su obra literaria. A tenor de su correspondencia, la realidad fue mucho más dolorosa de lo que Eulalia escribió en sus memorias, ya que realmente éstas no fueron escritas por ella, que contaba para entonces con más de 70 años, sino por su confidente Alberto Lamar Schweyer, y de ahí los errores y las lagunas que pueblan el libro<sup>55</sup>.

Históricamente, el archivo de la infanta refleja el orden político de una Europa condenada a desaparecer en poco tiempo. Así, en 1910 desaparecería la monarquía portuguesa y poco después, tras el fin de la Primera Guerra Mundial en 1917-1919, lo harían sin remisión las monarquías austro-húngara, alemana y rusa.

Al mismo tiempo, al estar enmarcado cronológicamente en plena *Belle Époque* (1890-1914) y pertenecer a una infanta española, el archivo evoca toda una forma de vida principesca y sofisticada, jalonada de estancias en palacios, hoteles de lujo, balnearios y viajes en el Orient Express (figura 16).

Una hipotética reconstrucción completa del archivo privado de Eulalia pasaría por la consulta de la correspondencia de los años inmediatamente anteriores a nuestro fondo (1877-1895), depositada en el fondo de los marqueses de Mendigorriá, en el Archivo de la Nobleza de Toledo, donde también encontramos numerosas cartas de aristócratas y príncipes. Esta correspondencia le fue entregada por la infanta a la marquesa de Torrelaguna en París mientras ambas vivían allí.

A partir del año 1907 y hasta los años treinta del siglo xx, no encontramos testimonio alguno en ningún archivo de la correspondencia de la infanta, que indudablemente siguió recibiendo. Su documentación personal desde finales de la década de los años treinta del pasado siglo y hasta su muerte vuelve a aparecer en el Archivo Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), propiedad de sus descendientes.

54. A. Ezama Gil, 2009, p. 23 [op. cit. n. 26].

55. R. Mateos Sáinz de Medrano, 1997, p. 269 [op. cit. n. 5].