

EL MECENAZGO DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER EN ANDALUCÍA:
ARQUITECTURA, JARDINES Y COLECCIONISMO.

TESIS DOCTORAL

DOCTORANDO D. MANUEL RODRÍGUEZ DÍAZ (DNI 31716029 H).

DIRECTOR CATEDRÁTICO D. VICENTE LLÉO CAÑAL.

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA FACULTAD DE
GEOGRAFÍA E HISTORIA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA.**

Día 8 de Octubre de 2015, Sevilla.

EL MECENAZGO DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER EN ANDALUCÍA: ARQUITECTURA, JARDINES Y COLECCIONISMO.

ÍNDICE

1. Introducción, objetivos de la investigación y agradecimientos.	4
2. Los Duques de Montpensier. Educación, imagen pública y propaganda.	16
3. La llegada de los Montpensier a Andalucía. Mecenazgo, patronazgo y política cultural de la Casa de Orleans en Andalucía.	34
4. El Palacio de San Telmo y los Duques de Montpensier. Reforma, restauración y conclusión de un edificio histórico.	58
4. 1. El Real Palacio de San Telmo en la encrucijada de 1850: rehabilitación y primeras reformas en el palacio de los Montpensier.	59
4. 2. El Salón de las Columnas del Real Palacio de San Telmo: una <i>loggia nobile</i> con vistas al Guadalquivir.	107
4. 3. La conclusión definitiva de San Telmo. La reorganización del sector Norte del Palacio: El Apeadero, la Torre nueva, el Picadero y el cierre definitivo con la Fachada del jardín.	126
4. 4. Adorno y decoración en los interiores del Palacio de San Telmo: la configuración del <i>goût Montpensier</i> .	153
4. 5. La creación de los Jardines del Real Palacio de San Telmo. La obra de André Lecolant y los Duques de Montpensier.	200
5. Romanticismo y Orientalismo. El complejo palaciego y de recreo de Sanlúcar de Barrameda.	229
5. 1. Las fantasías orientalistas del Duque de Montpensier en Andalucía. El Palacio Orleans de Sanlúcar de Barrameda como hito del neoárabe europeo. La creación de un retiro de estética orientalista.	230
5. 2. El Duque de Montpensier en el contexto orientalista y romántico de su tiempo. El Orientalismo europeo, Historia, mito y realidad.	250
5. 3. Los europeos en Oriente. Romanticismo, Diplomacia y Colonialismo: el Viaje a Oriente del Duque de Montpensier.	276
5. 4. Sevilla en el imaginario de los artistas románticos: la berbería cristiana que encontraría Montpensier.	312
5. 5. La construcción del Real Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda.	338

5. 6. Los Cuartos del Bambú, el Salón Chinesco y la Biblioteca egipcia: capricho y exotismo en el Palacio Orleans de Sanlúcar de Barrameda. Gusto y decoración.	386
5. 7. Los jardines del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda.	430
5. 8. De jardín de aclimatación a recreo orientalista: la finca El Botánico de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda.	444
5. 9. Las Reales Caballerizas del Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda.	474
6. El Castillo-Palacio de Castilleja de la Cuesta: la Casa de Hernán Cortés.	486
7. La Casa-palacio de Villamanrique, la Dehesa de Gatos y el Lomo del Grullo: un coto de caza para los Duques de Montpensier.	509
8. El patronazgo de los Duques de Montpensier y la restauración de monumentos religiosos. El ejemplo de la Ermita de Valme: una capilla-relicario para el Pendón de San Fernando.	520
9. Proyecto de tesis doctoral, logros alcanzados y conclusiones de la investigación.	541
10. Archivos, instituciones científicas consultadas para las fuentes documentales y las fuentes gráficas, y bibliografía.	544

1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN Y AGRADECIMIENTOS.

Antonio de Orleans y Borbón, Duque de Montpensier, es una figura de alta relevancia en el panorama histórico artístico de Andalucía. Las líneas generales de su biografía y de sus proyectos políticos y culturales son más o menos conocidas, si bien la falta de concreciones y aportaciones científicas nuevas sobre su vida y su relación con la cultura y el arte, lo convierten en un personaje realmente inexplorado. Hijo del Rey francés Luis Felipe de Orleans y casado con la Infanta Luisa Fernanda de Borbón, sus aspiraciones y metas siempre fueron grandiosas e inteligentemente diseñadas. Su proyección es internacional, reflejo de su posición social y económica, pero también por su carácter fuerte y dinámico, de gran potencial como hombre que pretende influir, decidir y ser reconocido en los ámbitos de la política y la cultura.

La labor de mecenazgo, patronazgo y de dinamización cultural que los Duques de Montpensier emprendieron en la Andalucía de la segunda mitad del siglo XIX fue tan relevante que a menudo se ha hablado de que realmente actuaron y fueron vistos en la región, no ya como representantes de la corona española, sino como auténticos reyes con su propia corte, especialmente si hablamos de la Baja Andalucía y durante el periodo anterior a la Revolución de 1868. La prensa local y nacional les otorga en este sentido, y durante estos años iniciales, un tratamiento sin parangón, así como las instituciones más señeras o muchas de las emergentes casas comerciales de la ciudad de Sevilla y de la región que, ávidos de publicidad y prestigio, buscarían ser nombrados proveedores de *SS. AA. RR. los Serenísimos Infantes Duques de Montpensier*.

Hasta ahora se han acercado al diverso y poliédrico mundo de los Montpensier diversos investigadores siempre de ámbito nacional –a excepción de algunos pocos extranjeros-, tratando en su mayoría el tema de una forma parcial, a excepción del trabajo del profesor Vicente Lleó Cañal, quién en su libro *La Sevilla de los Montpensier*, de 1997, realizó el primer estudio de carácter global sobre los Montpensier y su mundo, desde la perspectiva del impacto de su corte y su relación con la cultura, el arte y el

mecenazgo en la ciudad de Sevilla¹. Anteriormente, el profesor Antonio de la Banda y Vargas había realizado un primer acercamiento al tema con sus artículos *La colección pictórica de la Infanta Luisa de Orleans*, de 1957, donde realizaba un listado de obras en posesión de los herederos de la Condesa de París –hija mayor de los duques- y *La Corte sevillana de los Montpensier*, de 1979, donde daba a conocer algunos datos relevantes sobre el mundo de los Montpensier y su corte sevillana. En este año de 1979 se publicaba también *La pintura en la época de los Duques de Montpensier*, de Enrique Valdivieso y Vicente Lleó. Relevante también, por no existir nada anterior para el ámbito de las estancias de los duques en Sanlúcar de Barrameda, fue el libro de Ana Gómez Díaz y Santiago Pérez del Prado sobre *el Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, de 1989, que aportó algunos datos sobre el ámbito de esta corte sanluqueña de los duques y la construcción de su residencia veraniega en esta localidad.

Por otro lado, el profesor Teodoro Falcón Márquez, con su libro monográfico sobre *el Palacio de San Telmo*, de 1991, aportaba algunos datos importantes acerca de la transformación de este edificio durante el siglo XIX, cuando acogió a los Montpensier. Vicente Lleó completó en parte el estudio y la profundización sobre San Telmo, junto a otros especialistas, con sus artículos sobre este edificio en los Siglos XVII y XIX, dentro del contexto de la valoración patrimonial de este palacio sevillano antes de su última restauración. En su estudio *El Palacio de San Telmo en el siglo XIX*, de 2004, Lleó Cañal marcaba con rotunda claridad las directrices seguidas por el arquitecto Balbino Marrón y Ranero en el edificio, aportando datos inéditos sobre su transformación y su conclusión bajo la formidable labor de patronazgo y mecenazgo de los Montpensier. Precisamente, este último estudio ha sido punto de partida fundamental para nuestra investigación, insistiendo en las felices transformaciones que este edificio y su entorno vivieron bajo los duques.

Es necesario citar aquí al profesor José María Suárez Garmendia, quien con su tesis doctoral *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, publicada en 1986, dio una visión de conjunto pionera y muy necesaria –y apenas completada después- sobre los arquitectos que trabajaron en la Sevilla decimonónica, obra en la que aparecen los

¹ Nos remitimos a la bibliografía de esta tesis doctoral, pues todos los estudios citados ahora en este estado de la cuestión están también insertados oportunamente a lo largo de todos los capítulos con notas a pie de página.

principales profesionales de la arquitectura que estuvieron dentro del amplio equipo técnico que los Duques de Montpensier tenían a su servicio para las obras de reforma y proyectos de actuación en sus muy diferentes y variadas residencias.

De las últimas publicaciones relevantes sobre la Corte de los Montpensier se encuentra la de Ángel Rodríguez Rebollo, *las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, de 2005, en la que se adjunta además la *carta particional* del Duque de Montpensier, obra útil por su carácter de inventario de piezas artísticas, y básica junto al catálogo de obras artísticas que la propia Casa de Montpensier mandó publicar en Sevilla en 1866 y que, muy probablemente, elaboraron los pintores Antonio Cabral Bejarano y Joaquín Domínguez Bécquer. De María del Carmen Fernández Albéndiz destaca, aparte de su librito sobre *la Corte sevillana de los Duques de Montpensier*, de 1997, y reciente artículo sobre *la Corte de los duques en Sanlúcar de Barrameda*, de 2011, su interesante trabajo *Sevilla y la Monarquía, las Visitas Reales en el Siglo XIX*, de 2007, una obra fundamental, y producto de su propia tesis doctoral, donde aporta datos muy interesantes sobre la llegada y el asentamiento de los duques en la ciudad de Sevilla.

La historiadora María Dolores Rodríguez Doblás ha publicado también en los últimos años una serie de artículos que profundizan en el mundo de los Duques de Montpensier y sus cortes sevillana y sanluqueña. En *Aproximación a la figura de Rafael Esquivel Vélez, apoderado en Sanlúcar de los Duques de Montpensier*, colaboración en la Revista de las Fiestas de Primavera y Verano de Sanlúcar de Barrameda, de 2004, muestra no sólo el perfil de este alto empleado de los duques, sino que ofrece una visión muy fidedigna de cómo funcionaba por dentro la Casa de Montpensier. Junto al historiador Manuel Ruiz Carmona publicó en 2012 *Crónica de los primeros viajes de los Duques de Montpensier a Sanlúcar de Barrameda*, en la *Revista Gárgoris, Revista de Historia y Arqueología del Bajo Guadalquivir*, donde se aclara el tantas veces comentado asunto de la elección de Sanlúcar como sitio de descanso estival. Recientemente, esta historiadora ha arrojado luz sobre la importancia del jardín para la educación de los hijos de la familia Montpensier con el artículo *Los niños en el jardín del Palacio de Orleans de Sanlúcar de Barrameda*, de 2014 y en la misma *Revista Gárgoris*, que aclara que, aparte del sentido estético y de disfrute que poseían los jardines de los palacios de Sevilla o Sanlúcar, había también un objetivo propedéutico

con el fin de enseñar a sus propios hijos prácticas agrícolas y una relación casi rousseauiana con la naturaleza.

Sabemos, por otro lado, que Mercedes Linares Gómez del Pulgar ha presentado su tesis doctoral a finales del curso pasado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, en Mayo de 2014, sobre la figura del arquitecto Balbino Marrón y Ranero, pero todavía está inédita. No existen todavía publicaciones concretas producto de esta tesis doctoral. De esta misma autora sí destaca un artículo sobre *los jardines en la formación del paisaje histórico-urbano de Sanlúcar de Barrameda*, publicado en 2011 junto a Antonio Tejedor en la obra *El río Guadalquivir. Del mar a la marisma, Sanlúcar de Barrameda*, donde se habla brevemente de los jardines del palacio de los duques en Sanlúcar y de la finca el Botánico.

También, el antes citado Manuel Ruiz Carmona, y como producto de una conferencia sobre el estado de la cuestión del tema de los Montpensier y su mundo, ha publicado en la ya mencionada *Revista Gárgoris* de Diciembre de 2014 un artículo denominado *Los Duques de Montpensier: esos desconocidos. Una necesaria reivindicación*, donde se plantea la cuestión de cómo unos personajes que ofrecieron tanto a localidades como Sevilla y Sanlúcar de Barrameda, no ya con su amplia labor de mecenazgo, sino con el revulsivo que generaba su sola presencia, han podido pasar casi desapercibidos hasta la actualidad como figuras relevantes de la cultura, siendo incluso sus perfiles biográficos bastante desconocidos en realidad e incluso algo denostados.

De nuestra tesis doctoral ya han sido publicados tres de sus capítulos, estando además ya aceptado y aprobado un cuarto en una significativa revista. En 2009 publicábamos el capítulo referente a la finca El Botánico en la *Revista Goya*, titulado *De jardín de aclimatación a recreo orientalista: la finca El Botánico de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, y en 2013 el referente al Salón de las Columnas del Palacio de San Telmo, publicado en la *Revista Reales Sitios* de Patrimonio Nacional, con el título *El Salón de las Columnas del Real Palacio de San Telmo: una loggia nobile con vistas al Guadalquivir*. Además, está publicado recientemente en la *Revista Gárgoris*, revista de Historia y Arqueología del Bajo Guadalquivir –con un carácter más local-, el capítulo que profundiza en *Las Caballerizas ducales del Palacio de Sanlúcar de Barrameda*, del año 2014, producto de

una conferencia sobre el mismo tema leída en unas *Jornadas* dedicadas a los Montpensier en la citada localidad gaditana. Actualmente está, como decíamos, aceptado y aprobado para su publicación el dedicado a los jardines del Palacio de San Telmo de Sevilla. Este capítulo, *La creación de los Jardines del Palacio de San Telmo. La obra de André Lecolant y los Duques de Montpensier*, fue aceptado por la *Revista Goya* en Diciembre de 2014 y está pendiente de publicación para el año 2016.

Además, tenemos también pendiente de publicación por el Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla el artículo titulado *La fascinación del Duque de Montpensier por Andalucía: el Palacio de San Telmo de Sevilla y palacio Orleans de Sanlúcar de Barrameda*, producto también de una conferencia que ofrecimos en 2011 dentro de las *III Jornadas Internacionales sobre la Imagen Artística de Andalucía*, dirigidas por el profesor Luis Méndez Rodríguez.

Si en nuestra *tesina*, presentada en 2009, pretendíamos el análisis y la investigación sobre la figura del Duque de Montpensier en la relación con su apasionamiento con la estética orientalista, sus fundamentos, desarrollo y consecuencias en el terreno de la cultura y el arte –especialmente en el ámbito arquitectónico-, para la tesis doctoral hemos propuesto el tema del *mecenazgo de los Duques de Montpensier en Andalucía, arquitectura, jardines y coleccionismo*, una línea de investigación en la que hemos pretendido analizar el papel que, no solo en el ámbito de Sevilla y el Palacio de San Telmo, o en el complejo palaciego y de recreo de Sanlúcar de Barrameda, sino en otros lugares elegidos a modo de reales sitios y residencias –como Castilleja de la Cuesta y Villamanrique- tuvieron los Montpensier como artífices de un riquísimo y profundo mecenazgo y patronazgo arquitectónico, urbano y artístico. A esto habría que añadir además el análisis de la obra de patronazgo de los duques sobre la restauración de monumentos religiosos, como La Rábida, en Huelva, el Convento de Nuestra Señora de Regla, en Cádiz o la Ermita de Valme, en Dos Hermanas, junto a Sevilla, así como el gusto por el coleccionismo, el adorno y la decoración que los duques desarrollaron en cada una de sus residencias en Andalucía.

El Palacio de San Telmo, en Sevilla, se convirtió rápidamente bajo los Duques de Montpensier en el epicentro de su representación y en paradigmática prueba de su poder político y social, no solo en Sevilla o Andalucía, sino en toda España. La labor de

patronazgo ejercida por los Montpensier para concluir definitivamente un edificio histórico que ya era en 1850 un símbolo patrimonial de la ciudad, fue cuidadosamente calculada para obtener los mejores logros y los más indiscutibles resultados. Además, la magnífica obra de mecenazgo ejercida desde aquí, para engrandecer, decorar y convertir sus interiores en un verdadero palacio digno de muchas cortes europeas, completó un círculo artístico y cultural que hizo de la corte sevillana de los Montpensier un modelo envidiable de organización y administración. Aunque dependiente y relacionada familiarmente con la corte madrileña, funcionaba como una corte propia y diferenciada, dando muestras de una total autonomía y una brillantez que impactó e influyó enormemente tanto en Sevilla como en toda la región.

El equipo técnico que los Montpensier lograron reunir en San Telmo desde los primeros meses, pero también para el resto de sus posesiones, con el objetivo de acometer las reformas, obras y proyectos necesarios, fue del mayor nivel técnico y de la más alta capacidad de trabajo. Desde 1849 y hasta la muerte de la Infanta Luisa Fernanda de Borbón, en 1897, estuvieron a su servicio –y en los capítulos de esta tesis damos detalle de todos ellos- los maestros Joaquín Gutiérrez, José María Ríos y José Barradas, los pintores Juan de Lizasoán, Antonio Cabral Bejarano y Joaquín Domínguez Bécquer, los arquitectos Balbino Marrón y Ranero, Juan Talavera de la Vega, Joaquín Fernández Ayarragaray, y Baldomero Botella, así como los jardineros André Lecolant, Julio Hubert y Francisco Morón. Todos conformaron, junto a los asesores y profesionales de algunas casas comerciales, empresas y otros trabajadores externos, un equipo magistral y brillante que trabajó siempre bajo la atenta supervisión del exigente Duque de Montpensier y sus responsables administradores y secretarios, quienes con un celo poco habitual llevaban un control exhaustivo de cuentas, salarios, materiales, honorarios, condiciones, fechas y tiempos.

Por otro lado, debemos recordar que Antonio de Orleans había quedado fascinado por lo oriental en su más plena juventud y, principalmente, este gusto y apasionamiento podría relacionarse, en primer lugar, con su presencia y estancia en Argelia durante las campañas militares francesas en esta región –ya que Francia conquistó definitivamente este territorio bajo el reinado de su padre el rey Luis Felipe- y, sin lugar a dudas, como causa principal, con el viaje que él mismo realizara en 1845 por tierras orientales, en compañía de su preceptor y secretario personal, el escritor Antonio de Latour. El

impacto de lo vivido y sentido en su recorrido por Túnez, Egipto o Turquía dejarían una huella indeleble en su personalidad, y un fuerte sello en su educación artística. Además, en una Europa en la que el orientalismo era ya en la década de 1840 y 1850 una de las corrientes culturales y artísticas con más proyección, su gusto y apasionamiento engarzaron muy bien con una línea estética con gran proyección. Las arquitecturas árabes, los jardines palaciegos, las alfombras, los tejidos y la cerámica, las artes suntuarias, en definitiva todo lo contemplado en su viaje, provocarían en el joven príncipe francés la conformación de un gusto estético asentado en la línea del orientalismo de carácter romántico europeo.

Los Montpensier llegaron a crear en Sanlúcar de Barrameda un auténtico complejo palaciego para el periodo de verano y el tiempo de ocio, el descanso, las cacerías, la jardinería de recreo y la práctica de la agricultura, especialmente la viticultura. Fue ideado durante la segunda mitad del siglo XIX como recreo de una desbordante singularidad y una profunda significación estética. Está conformado por un palacio y sus jardines, el edificio para las caballerizas, y las fincas del Botánico, Torre Breva, El Maestre y La Ballena. Fue construido para pasar las vacaciones estivales, pero acabó convirtiéndose en lugar para estancias más prolongadas, especialmente cuando se quiebra el proyecto político de ascender al trono de España tras el Sexenio revolucionario. De igual manera ocurría con el Palacio de Castilleja de la Cuesta, en Sevilla, creado para el recreo inmediato por su cercanía a la residencia oficial de los duques, con unos bellos jardines, y un simbólico museo dedicado a la memoria de Hernán Cortés, o con el Palacio de Villamanrique y la gran Dehesa de Gatos, un entorno inigualable y también relativamente cercano para la práctica cinegética del mayor nivel.

Pero, ¿cómo trabajó el equipo técnico que transformó el edificio de San Telmo y lo hizo pasar de colegio a palacio en unos pocos años? ¿Cómo fue concluido definitivamente este inmenso edificio histórico? ¿Quién dirigió la construcción de su gran jardín, hoy parque público de la ciudad por donación de la Infanta María Luisa Fernanda? ¿Quiénes fueron los artífices de las caprichosas residencias de Sanlúcar o Castilleja, de ambientes estéticos tan innovadores para las décadas de 1850 y 1860? ¿Qué arquitectos y decoradores pudieron estar dispuestos y preparados para llevar a cabo el sueño orientalista de Montpensier? ¿Cómo fue proyectado y desarrollado el *plan decorativo de gusto árabe* aplicado en gran parte sus propiedades palaciegas y jardines?

Éstas y muchas otras son cuestiones a las que intentamos dar una respuesta fundada, documentada y científica en los diferentes capítulos de nuestra tesis doctoral, apoyándonos en datos extraídos directamente, entre otras instituciones y archivos visitados, en el propio archivo de la administración de los mismos duques, conservado y custodiado por la *Fundación Infantes Duques de Montpensier* en Sanlúcar de Barrameda.

Nuestra tesis doctoral podría dividirse entonces en dos grandes secciones, que son las relativas al mecenazgo y patronazgo ducal en el ámbito de la ciudad de Sevilla, con el Palacio de San Telmo como protagonista indiscutible, y la dedicada al ámbito del complejo palaciego y de recreo de Sanlúcar de Barrameda, además de los capítulos dedicados a los Palacios de Castilleja de la Cuesta y Villamanrique, y al patronazgo ejercido sobre algunos simbólicos monumentos religiosos. Los capítulos introductorios sobre los Duques de Montpensier, su educación, la imagen pública que proyectaron y la propaganda establecida para su aceptación social, así como el de su llegada a Andalucía, pretenden ofrecer una visión inicial y de conjunto sobre el establecimiento de esta familia en nuestra región y su citada labor de mecenazgo y su influyente política cultural.

En los capítulos dedicados al Palacio de San Telmo y los Duques de Montpensier, se plantea el análisis del proyecto de reforma, restauración y conclusión de este edificio histórico, desde su adquisición en 1849 hasta su última etapa con el fallecimiento de los duques. En *San Telmo en la encrucijada de 1850: rehabilitación y primeras reformas en el Palacio de los Montpensier*, analizamos quién fue el primer equipo que realizó las primeras reformas e intervenciones importantes en este edificio. En *El Salón de las Columnas del Real Palacio de San Telmo: una loggia nobile con vistas al Guadalquivir*, se dan también datos inéditos sobre este importante proyecto arquitectónico y artístico que se convirtió en la gran carta de presentación y el epicentro de la representación política y social de los Duques de Montpensier. Con el capítulo *La conclusión definitiva de San Telmo. La reorganización del sector Norte del Palacio: El Apeadero, la Torre nueva, el Picadero y el cierre definitivo con la Fachada del jardín*, ofrecemos datos fundamentales sobre este sector del palacio, poco conocido y con actuaciones definitivas para obtener el cierre total del antiguo Colegio de San Telmo y su definitiva presentación ante la ciudad de Sevilla como una obra acabada.

Completamos este recorrido por el mecenazgo ejercido por los duques en este edificio histórico y simbólico a nivel local y nacional con *San Telmo y la configuración del goût Montpensier. Decoración y adorno en los interiores*, un capítulo que pretende ofrecer una visión más concreta de lo que fueron los a menudo soñados interiores de San Telmo, repletos de obras de arte gracias al afán coleccionista de los duques. Por último, cerramos los capítulos para el ámbito de Sevilla con *La creación de los Jardines de San Telmo. La obra de André Lecolant y los Duques de Montpensier*, investigación fundamental a nuestro juicio para comprender la comentada labor de mecenazgo emprendida por los duques en el ámbito de los jardines, así como por presentar al gran profesional de la jardinería André Lecolant, el jardinero jefe de los duques.

Para los capítulos dedicados al mecenazgo en el ámbito sanluqueño, *Las fantasías orientalistas del Duque de Montpensier en Andalucía. El Palacio Orleans de Sanlúcar de Barrameda como hito del neoárabe europeo. La creación de un retiro de estética orientalista*, introduce, enmarca y ubica a los duques en este nuevo ámbito territorial y se dan razones fundadas para entender la pasión orientalista que desarrolló Antonio de Orleans durante su vida. Para este aspecto son fundamentales el capítulo denominado *El Duque de Montpensier en el contexto orientalista y romántico de su tiempo. El Orientalismo europeo, Historia, mito y realidad*, donde nos aproximarnos al punto de partida de su acercamiento a esta estética orientalista y al debate sobre Oriente en Occidente, y el dedicado a *los europeos en Oriente. Romanticismo, Diplomacia y Colonialismo: el Viaje a Oriente del Duque de Montpensier*, que enmarca este viaje en el contexto de otros muchos realizados a Oriente en este tiempo, y analizado a través de las cartas que escribió su preceptor Antonio de Latour. Además, en *Sevilla en el imaginario de los artistas románticos: la berbería cristiana que encontraría Montpensier*, mostramos una visión específica de la ciudad, aquella que conserva sus rasgos árabes en el siglo XIX, recreada por muchos artistas y viajeros románticos, y propuesta y proyectada como pieza fundamental de un orientalismo andaluz que fascinó, no solo al Duque de Montpensier, sino a media Europa.

A continuación, damos cuenta de los principales artífices y del desarrollo del sueño orientalista de Montpensier con *La construcción del Real Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, capítulo en el que junto al dedicado a los

interiores de este complejo palaciego, *Los Cuartos del Bambú, el Salón Chinesco y la Biblioteca egipcia: capricho y exotismo en el Palacio Orleans de Sanlúcar. Gusto y decoración*, analizamos toda la compleja labor de levantar un gran palacio que habría de convertirse en paradigma de la cultura, el gusto y la grandeza de los Montpensier. Los siguientes capítulos, denominados *Los jardines del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda* y *Las Caballerizas ducales del Palacio de Sanlúcar de Barrameda*, terminan de completar con numerosos datos inéditos el recorrido por el que fuera unos de los complejos palaciegos más extensos e importantes de Europa. En plena relación a este palacio, el capítulo *De jardín de aclimatación a recreo orientalista: la finca El Botánico de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, ofrece definitivamente una visión global sobre el conjunto de propiedades que conformaban este amplio complejo sanluqueño, pues esta simbólica e histórica finca funcionaba como jardín campestre de recreo, a corta distancia del palacio, y lugar para la práctica agrícola y vitivinícola en familia.

Para concluir nuestra visión global sobre el ingente mecenazgo practicado por los Montpensier en Andalucía, el capítulo *El Castillo-Palacio de Castilleja de la Cuesta: la Casa de Hernán Cortés*, añade información crucial sobre la significación y el simbolismo de esta repetida y constante labor de mecenazgo y patronazgo, pues toda la arquitectura proyectada, los jardines levantados, la pasión por el coleccionismo y la política cultural desarrollada obtienen en realidad bastantes puntos de conexión con las aspiraciones políticas que tuvo Antonio de Orleans. *La Casa-palacio de Villamanrique, la Dehesa de Gatos y el Lomo del Grullo: un coto de caza para los Duques de Montpensier*, analiza en el mismo sentido la compra de la posesiones del antiguo mayorazgo de los Condes de Altamira en esta localidad sevillana, para convertirlas en un extenso coto de caza privado, que por otra parte, ya era disfrutado por significativos y simbólicos reyes españoles desde la Reconquista.

El patronazgo de los Duques de Montpensier y la restauración de monumentos religiosos. El ejemplo de la Ermita de Valme: una capilla-relicario para el Pendón de San Fernando, completa y finaliza nuestra investigación, un capítulo que introduce sobre las actuaciones puntuales en el Convento de la Rábida y en el Santuario de Regla, pero que se centra en la significativa obra de restauración patrocinada por los duques

sobre la Ermita de Valme, en las cercanías de Sevilla, y sobre un pendón que acompañó al Rey San Fernando en sus campañas militares.

Quisiéramos de antemano mostrar nuestro especial agradecimiento a una serie de personas, sin quienes esta investigación hubiera sido imposible. Afrontar nuestro estudio sin sus investigaciones previas, su amplia cultura y la gran capacidad de trabajo demostrada por todos ellos hubiera resultado poco conveniente. En primer lugar, al profesor *Vicente Lleó Cañal*, Catedrático del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, quien no dudó en dirigir este trabajo y siempre ha mostrado su total disposición para asesorarnos y orientarnos sobre nuestra investigación. Del mismo departamento, el profesor *Luis Méndez Rodríguez* siempre ha estado atento a nuestra formación, nos ha ofrecido consejos muy positivos y ha contado con nosotros, tanto para formar parte de un grupo de investigación de la Universidad de Sevilla, como para participar en jornadas y encuentros científicos.

Por otro lado, y ya en el ámbito del *Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, *María Dolores Rodríguez Doblas* y *Manuel J. Ruiz Carmona*, historiadores que han ordenado y organizado este amplio y diverso fondo documental, han contribuido de manera decisiva a nuestra formación como investigador y a nuestro trabajo, haciendo posible por su dedicación y su profesionalidad, que hayamos podido localizar y analizar documentación de primera mano custodiada bajo la *Fundación Infantes Duques de Montpensier*.

Nuestro agradecimiento es total para esta organización, la *Fundación Infantes Duques de Montpensier*, así como para la *Familia Orleans Borbón*, y muy especialmente a *D^a Beatriz de Orleans Borbón* y *Parodi Delfino*, quien siempre nos ha dado con generosidad los permisos necesarios para acometer nuestra investigación y ha mostrado una gran sensibilidad e interés por todo nuestro proceso de estudio y de desarrollo de nuestra tesis doctoral.

Nuestro agradecimiento también a todas las instituciones, colecciones y archivos a los que nos hemos acercado para completar nuestra investigación –y que citamos en el capítulo final de esta tesis doctoral–, y que han sido fundamentales en nuestra formación,

nuestro trabajo y en la difusión que estamos intentando ofrecer de la línea de investigación que desarrollamos.

2. LOS DUQUES DE MONTPENSIER: EDUCACIÓN, IMAGEN PÚBLICA Y PROPAGANDA.

*Paso al Rey que conviene a todos*¹ es simplemente el título de un folleto de actualidad que corría por las calles de Madrid en los meses posteriores a la Gloriosa Revolución de 1868. Es evidente que el autor o autores eran partidarios de la causa de llevar a los Duques de Montpensier al trono de España, unos puros montpensieristas entusiasmados con la Casa de Orleans. Sin embargo, esta simple exclamación entrañaba toda la *terribilitá* interna, si se nos permite la expresión, y, en parte, la razón de ser, de la trayectoria biográfica de Antonio de Orleans.

Antonio de Orleans, Duque de Montpensier, fue preparado, instruido y encauzado desde niño para reinar, o bien con el objetivo de que ocupara algún trono vacante, o bien para detentar el puesto de Rey consorte junto a alguna princesa europea, caso de Isabel II de España, o en su defecto, su hermana, la infanta María Luisa Fernanda, segunda en la línea de sucesión. Su concepción de la vida le viene dada por su condición de príncipe de una casa reinante influyente y en expansión en uno de los imperios más poderosos del mundo, también en plena y eufórica carrera territorial. La Francia de Luis Felipe de Orleans estaba inmersa en una espiral de absoluta grandeza y dominación imperialista, lo que influyó notablemente en la personalidad y propósitos de todos los vástagos de su casa real, y, sin excepción, en el Duque de Montpensier.



A. Masson del. y Mauduison Sc. Punteado. *Duques de Montpensier*. Colección Carderera. Biblioteca Nacional de Madrid.

¹ Folleto de actualidad anónimo, *¡Paso al Rey que conviene a todos!*, Madrid, 1869. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.



Escudos de los Duques de Montpensier, detalle del techo del Salón del Trono del Palacio de San Telmo.

Antonio de Orleans y Borbón-Dos Sicilias, Duque de Montpensier, era hijo del último rey de Francia Luis Felipe d'Orléans y Penthièvre y de su esposa María Amelia de Borbón-Dos Silciliias y Habsburgo. Era príncipe francés, infante de España por su matrimonio con su esposa, capitán general, y poseía además otro título nobiliario; era también Duque de Galliera, título radicado en Bolonia y que recayó en los Montpensier gracias a la generosa herencia de Mme. De Brignole, Duquesa de Galliera, y bien relacionada con la familia Orleans. Por su parte, la infanta María Luisa Fernanda de Borbón y Borbón-Dos Sicilias era hija del Rey Fernando VII y de su esposa la Reina María Cistina de Borbón-Dos Sicilias. Infanta de España, duquesa de Montpensier y de Galliera, siempre tuvo un tratamiento especial por ser la única hermana de la soberana Isabel II.

El Ducado de Montpensier, que Luis Felipe de Orleans ofreció a su hijo más pequeño, procede y se refiere a la localidad de Montpensier, situada en el departamento de Puy-de-Dôme, en la región de Auvernia. El señorío de Montpensier se convirtió en condado a finales del siglo XIV, siendo los hijos del duque de Berry, los dos primeros en ostentar el título de conde de Montpensier. A principio del siglo XVI el condado fue elevado a ducado e incluido entre los Pares de Francia. En 1626 María de Borbón-Montpensier, hija y heredera del duque de Montpensier, se casó con Gastón, duque de Orleans, hermano de Luis XIII, aportándole el ducado. Su hija, conocida como la Gran Mademoiselle heredó el título que, al morir sin descendencia, pasó a Isabel Carlota del Palatinado, segunda esposa del entonces duque de Orleans. Desde entonces, el título ha permanecido en la Casa de Orleans. El título pasó de Antoine Philippe de Orleans, hermano del Rey Luis Felipe, a Antonio de Orleans, nuestro Duque de Montpensier².

² Extraído de la *Encyclopedia Británica*, Proyecto Enciclopedia Gutenberg, 2006.

En el padre de Antonio de Orleans, Luis Felipe de Francia, podríamos encontrar gran parte de las ideas, usos y objetivos que los Montpensier llevaron a cabo a lo largo de sus vidas. Luis Felipe, hijo de Felipe Igualdad, conciliador y moderado, fue educado por la inteligente y sagaz Madame de Genlis –la que también influirá en la educación de Montpensier y sus hermanos-, que aplicaba unos métodos de máxima austeridad y extraordinario autoritarismo. Sus largos años de exilio en Suiza, Inglaterra y Sicilia lo llevaron a desempeñar muy diversos trabajos y a buscar mecanismos nada sofisticados para sobrevivir, pese a la riqueza que había acumulado su familia en los años anteriores a la Revolución. Sus viajes por Europa y por los Estados Unidos, donde permaneció tres años durante el periodo revolucionario francés, lo ayudaron a comprender y a transmitir a sus hijos –repartidos inteligentemente por todas las casas reales europeas-, si no un estilo de vida completamente austero y de trabajo, por lo menos la aparente necesidad de no parecer ante la sociedad lo contrario³.



Winterhalter, *Luis Felipe de Francia*. Óleo sobre lienzo. Palacio Real de Madrid.

³ Véase para esta figura, Bordonove, Georges, *Louis-Philippe, Roi des français*, Pygmalion, París, 1990.

El “españolismo o hispanofilia” de Luis Felipe siempre se ha puesto de relieve por el premeditado interés de casar a uno de sus vástagos con la Reina Isabel II –Aumale o Montpensier-, acuerdo que llegó a estar decidido y pactado con la Reina María Cristina de Borbón, y que permitiría a Francia tener una nación amiga y vinculada familiarmente. Y, desde luego, por lo que la Historia del Arte europeo le ha reservado un digno papel como gran coleccionista y hombre de gran gusto artístico: la creación en París de la *Galerie espagnole* del Louvre, que desencadenó, desafortunadamente para España, una oleada de compras y tratos comerciales poco ventajosos con conventos e iglesias desamortizados. *Louis-Philippe*, el rey ciudadano, contribuía por un lado a la pérdida patrimonial que en nuestro país se dio durante el siglo XIX, aunque ayudó a difundir una imagen nueva sobre nuestro país y nuestra cultura en Europa, pues los grandes maestros españoles impactaron a la Francia más culta⁴.

La educación del Duque de Montpensier le fue confiada al intelectual y escritor francés Antonio de Latour, profesor del *Lycée Henri IV* de París, y que más tarde pasaría a convertirse en su secretario personal y educador también de sus hijos. Por otra parte, Ary Scheffer completaría la educación artística del joven, junto a la importante educación en ciencias, impartida por el profesor Poillet, y la de Historia, ofrecida como un auténtico lujo por el historiador Jules Michelet, ya entonces profesor en la Sorbona⁵.



J. N. Robert Fleury, *El Duque de Montpensier con siete años*, óleo sobre lienzo. Musée Condé, Chantilly. Francia.

⁴ Baticle, J. y Marinas, C. *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Reunion des Musées Nationaux, París, 1981. Y Burns Marañón, Tom, *La exportación del arte de España*, en *Hispanomanía con un prólogo para franceses*, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2014, pp. 33-43.

⁵ Citado de Ros, Carlos, *El Duque de Montpensier. La ambición de reinar*, editorial Castillejo, Sevilla, 2002, pág. 63.

Antonio de Latour, como veremos más adelante, se convirtió en un fiel y querido amigo para Montpensier. Profesor, consejero, secretario, compañero de viajes; Podríamos decir que Latour y Montpensier son *uno* durante bastantes años. Precisamente, en su faceta de viajero acompañante y narrador de los viajes que realiza junto al duque, y teniendo en cuenta su carácter de escritor de costumbres, influye decisivamente en su alumno. Latour era un monárquico convencido, muy conservador en lo político y lo social, que apuesta siempre por lo establecido y lo tradicional frente a toda aquella modernidad que suponga una pérdida de valores. Su hispanismo, costumbrista, y en la línea de un nacionalismo y un patriotismo español que hunde sus raíces en la Historia, las gestas y los grandes personajes –surgido ya en los tiempos de la invasión napoleónica-, rescata una visión historicista y triunfalista para Andalucía y sus hombres ilustres. Aunque cargada de tópicos y errores, esta visión romántica determinará que Montpensier se muestre durante toda su vida muy interesado en restaurar y mitificar, para valorarlos o para identificarse con ellos, a los grandes personajes históricos españoles, andaluces y sevillanos⁶.

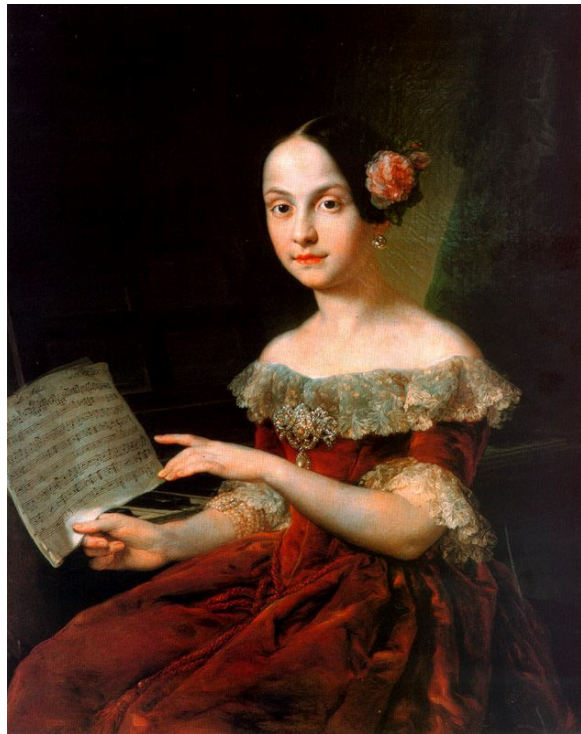
Los cuadros españoles de la Galería de Luis Felipe debieron producir un impacto enorme en todos los miembros de la familia Orleans, así como en los medios artísticos de la corte parisina. El entusiasmo del Rey lo llevó en numerosas ocasiones, acompañado de toda la familia real, a ver las obras, interesándose especialmente mientras eran desembaladas, recién llegadas y procedentes, como auténticos tesoros, de aquella España lejana, romántica y diferente. Este sería, probablemente, uno de los primeros contactos de Montpensier con lo español, y que como afirma Vicente Lleó, difícilmente habría podido sustraerse a la corriente de “hispanofilia” que comenzaba a haber en Francia⁷.

Por su parte, la Infanta Luisa Fernanda, en su condición de princesa, y de mujer de su tiempo, obtuvo una educación que al margen de deficitaria en muchos aspectos, estuvo condicionada por la ausencia de su padre, el ya fallecido Rey Fernando VII, y

⁶No en vano, su padre Luis Felipe, había enviado a uno de sus hijos a rescatar los restos de Napoleón a la Isla de Santa Elena para rendirle honores solemnemente en París. Al margen del carácter político de hecho, identificarse con personajes relevantes de la Historia, lejos de ser una anécdota romántica, se convirtió entre los Orleans en un sistema –nada nuevo, por cierto- para escalar en prestigio y dignidad regia. Citado de González Barberán, V. *Los Montpensier de Sevilla*, en Lleó Cañal, V. *La Sevilla de los Montpensier*, Focus Abengoa, Sevilla, 1997, pág. 221. Entre la amplia obra de Antonio de Latour, que iremos citando a lo largo de los siguientes capítulos, véase al respecto *Don Miguel de Mañara: sa vie, son discours sur la vérité, son testament, sa profession de foi*. Lévy, París, 1857.

⁷ Citado de Lleó Cañal, V. *La Sevilla de los Montpensier*, Focus Abengoa, Sevilla, 1997, pág. 43.

sujeta al exilio de María Cristina, la madre, vapuleada por los inicios e implantación de los principios liberales en Europa, en las décadas de 1830 y 1840. Quizás la materia que influyó más decisivamente en la futura reina y su hermana⁸, a parte de la religión, fue la música, pues su madre se mostró siempre muy inclinada a proteger la cultura musical, llegando a fundar el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid en 1830. Ambas hermanas desarrollaron –como su propia madre, una Borbón Dos Sicilias- un gusto especial por la Ópera italiana, lo que no evitó que también se decantaran por un populismo y un casticismo de tintes andaluces, que rebasaría la simple imagen pintoresca para lograr un discurso cultural propio, basado en un sentimiento musical popular y nacional⁹.



Vicente López, *La Infanta María Luisa Fernanda de Borbón*, óleo sobre lienzo, 1842. Reales Alcázares de Sevilla.

⁸ Ambas hermanas fueron amantes de la música. Isabel II fundó el Teatro Real de Madrid y los Duques de Montpensier eran muy aficionados a la Ópera, acudiendo habitualmente a las obras en los teatros sevillanos. La biblioteca musical de los Orleans se encuentra hoy conservada en el Cabildo Insular de Gran Canaria.

⁹ Véase Navarro Lalanda, Sara, *Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Bobón...* en: *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium, 2009. San Lorenzo de El Escorial, Madrid, pp. 637-652.

Juana de Vega, más conocida como la Condesa de Espoz y Mina, desempeñó el cargo de aya de la futura reina y de la infanta. En sus *memorias*, y en su *Historia Interior de Palacio*, relata el gusto que desarrollaron las hermanas por ejecutar funciones musicales en un gran escenario que se había creado en las propias habitaciones de palacio¹⁰. Por lo demás, ambas hermanas fueron educadas para que ejercieran digna y religiosamente la caridad, y se les recomendaba la benevolencia, la prudencia, la justicia, y que fueran agradecidas para con su pueblo. En definitiva, debían seguir los deberes que se les imponía por su condición de infantas en ejercicio, sujetas a un grave protocolo y unas circunstancias especiales por la muerte de su padre, el rey Fernando VII, y el posterior exilio de su madre, la reina María Cristina, en París¹¹.

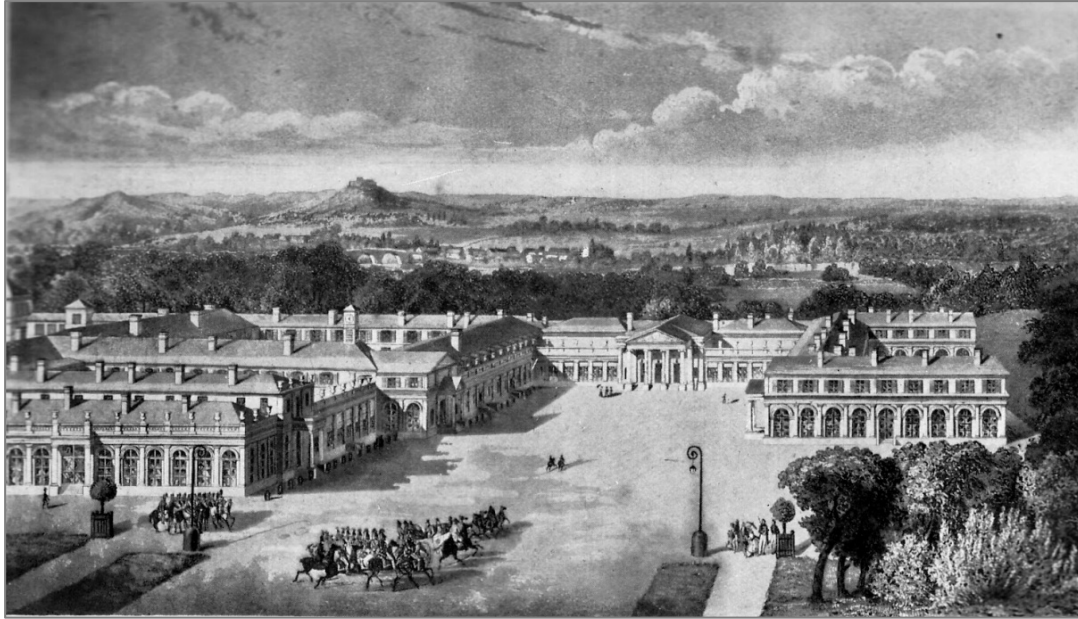
Antonio de Orleans, duque de Montpensier había nacido en Neuilly-sur-Seine, un lugar paradisíaco junto a Bois de Boulogne, en las cercanías de París. Allí, en el Château de Neuilly, residencia de verano de la familia Orleans, nacieron muchos de los hijos del rey Luis Felipe. En medio de un parque inmenso repleto de jardines, prados y trozos de bosque estaba este complejo palaciego que determinó inmensamente el gusto arquitectónico y la pasión por la jardinería paisajística de muchos miembros de la familia, y muy concretamente de Montpensier, quien lo demostraría con creces en sus cuatro residencias andaluzas, Sevilla, Sanlúcar de Barrameda, Castilleja de la Cuesta y Villamanrique, donde levantó bellos parques bajo la dirección técnica del jardinero francés André Lecolant.

Neuilly ofreció de forma natural un soberbio modelo para Montpensier, que aplicó con naturalidad, pero también con determinación, en Sevilla. En parte, los Palacios de San Telmo o de Sanlúcar de Barrameda parecen bastante deudores de este espacio parisino, sobre todo en la concepción de gran residencia de tipo regio con extensos jardines, no tanto a la francesa, sino más bien a la inglesa. No es extraño que el lugar en el que habían nacido y crecido los hijos de Luis Felipe influyera decisivamente en ellos, sobre todo si el lugar era distinguidamente bello y agradable como en el caso de Neuilly¹².

¹⁰ Pedro Albéniz y Francisco Valldemosa fueron los profesores de música más famosos de las princesas, en primera fila de la composición y la ejecución musical española del momento. Véase Navarro Lalanda, S. *art. cit.* 2009.

¹¹De Vega, Juana María. *Memorias*, pág. 125.

¹²Puede verse: Leroux-Cesbron, C. *Le chateau de Neuilly. Chronique d'un chateau royal*. Librairie académique Perrin, 1925.



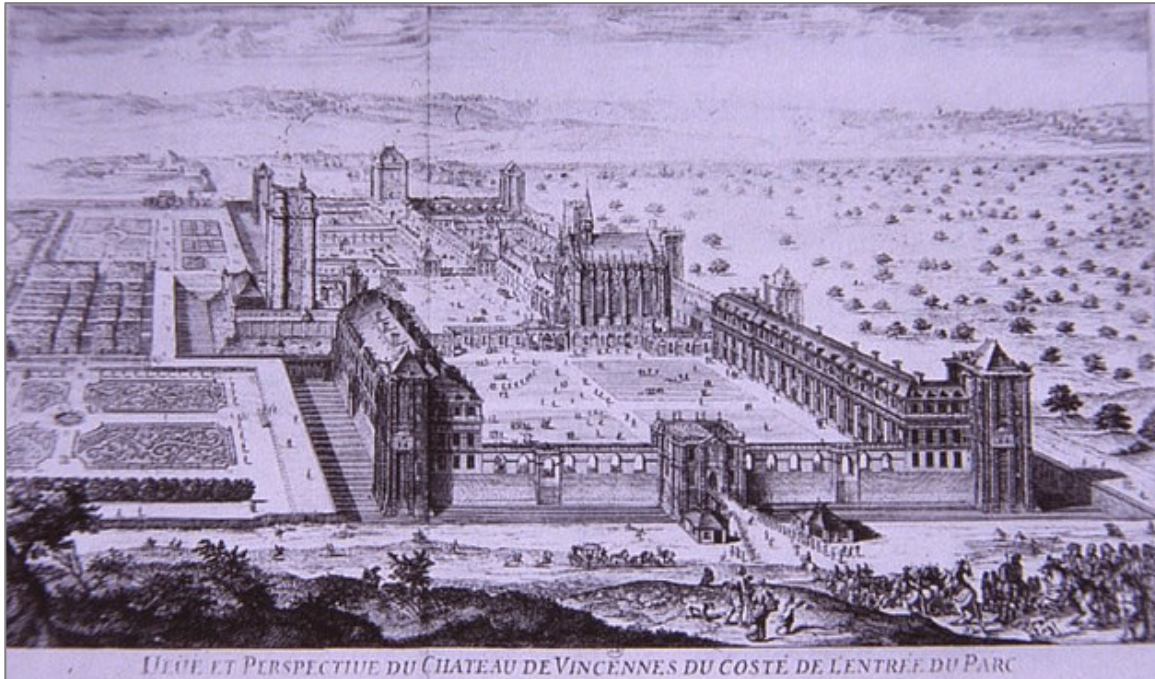
I.G. Martini, *Le Château de Neuilly du temps de Louis Philippe*. Grabado, 1848. Col. Particular.

Montpensier ingresó tras la primera formación, y como el resto de sus hermanos, en la Escuela militar Politécnica de París, en la que adquirió la formación militar pertinente y el grado de teniente de Artillería. Precisamente, cuando terminó su etapa en la Academia, y tras combatir junto a sus hermanos en Argelia, dónde obtuvo la cruz de la Legión de Honor y el grado de Mariscal de Campo, pasó a dirigir en 1845 el Parque de Artillería de Vincennes. Precisamente, entre las Tullerías, Neuilly y el Castillo Real de Vincennes vivirían los duques recién casados hasta 1848, momento en que la revolución arroja a toda la familia Orleans fuera de Francia¹³.

En Vincennes los Montpensier ocuparon el *Pabellón de la Reina*, una de las grandes crujías del complejo palaciego, en torno al patio principal, construida por Louis Le Vau en tiempos de Luis XIV¹⁴. Vincennes era un castillo de origen medieval rodeado de bosques a las afueras de París. Coto de caza de todos los reyes franceses, y también residencia del cardenal Mazarino, sirvió a los Montpensier de residencia permanente en la gran corte parisina de los Orleans, y por supuesto, fue para ellos irremediamente un modelo de residencia regia muy imitable en su posterior exilio; por paradojas del devenir histórico, en un futuro demasiado inmediato.

¹³ Véase Ros, C., *opus cit*, 2000, pp. 91-95 y González Barberán, V., *opus cit*, 1997, pág. 231.

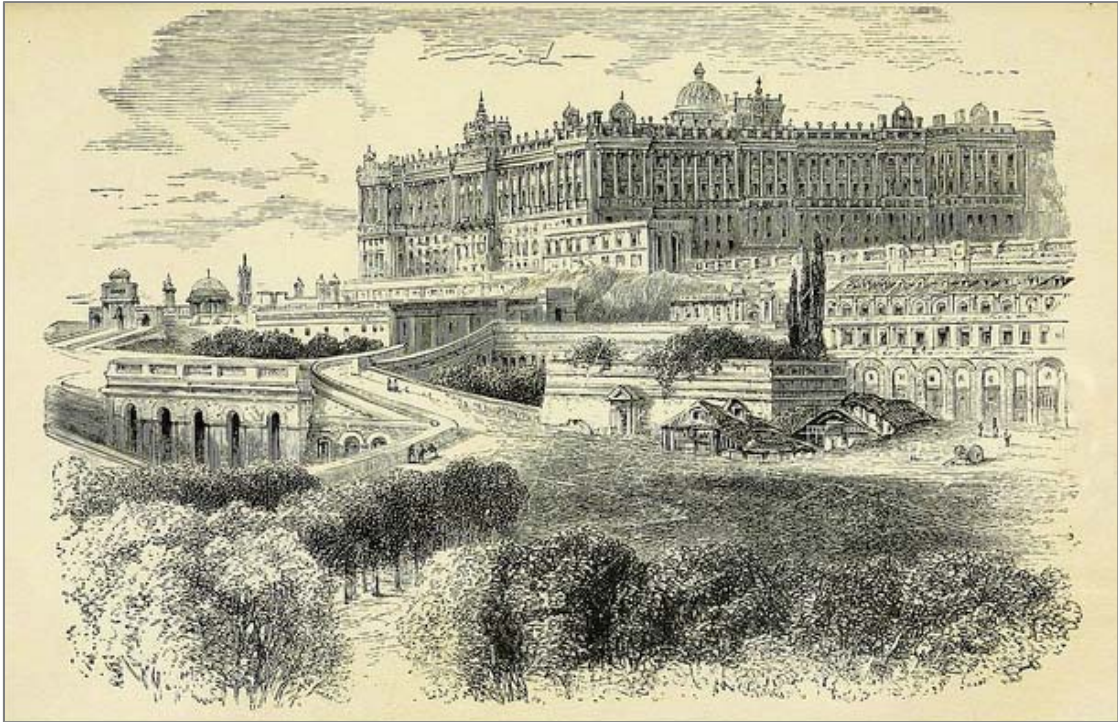
¹⁴ Véase Blunt, A. *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700*. Cátedra, Madrid, 1998.



Vista y perspectiva del Castillo de Vincennes, grabado. Siglo XVIII. Château de Vincennes.

María Luisa Fernanda había nacido en el Palacio Real de Madrid, un complejo palaciego que todavía en la década de 1830 era la única sede efectiva y simbólica de la Monarquía española junto a Aranjuez, que funcionaba como un anexo muy cercano y bien comunicado. Una auténtica residencia representativa de un poder todavía absoluto. En su niñez, la infanta contempló el palacio ya desposeído de sus grandes obras pictóricas, que su padre trasladó hacia 1819 a la recién creada Galería Real de Pinturas o Museo del Prado. Por el contrario, el Palacio de Oriente de Madrid había sido llenado de objetos decorativos franceses siguiendo una tradición que comenzó con Carlos IV y siguió con Fernando VII. Grandes lámparas, candelabros, relojes, porcelanas, veladores y otros muebles de raigambre francesa, amén de los primeros papeles pintados con que empezaron a cubrirse los muros en sustitución de las grandes obras maestras de la pintura¹⁵. El gusto de los Montpensier por lo francés, que en cierto modo se impone también en el Palacio de San Telmo, aunque con las variantes propias de otro espacio, otras décadas y otros personajes, es por tanto una tendencia decorativa que no cabe atribuir solamente a Antonio de Orleans.

¹⁵ AA.VV. *Palacio Real de Madrid*. Ministerio de educación y Ciencia, Madrid, 2005, pág. 22.



Vilhelmina W. Cady, *Vista del Palacio Real de Madrid*, de *La Spagna* de Edmondo De Amicis, grabado, ca.1880. Col. particular.

La imagen de Montpensier a su llegada a Andalucía y antes de la Revolución de 1868 es positiva, excelente, envidiada –aunque a menudo criticada y vista con desconfianza–, pero ciegamente respetada. Es un príncipe francés, esposo de la Infanta de España, Caballero del Toisón desde su boda en 1846, y de la Orden de Calatrava, hombre culto, amante de las artes, las letras y las ciencias, activo, con ambición, viajado, y experimentado pese a su juventud. Poderoso, propietario del imponente Palacio de San Telmo –y otras tantas residencias– y de muchas haciendas y fincas agrarias, con gran caudal económico en una Andalucía todavía muy atrasada. En fin, es *le Duc de Montpensier*, que ha venido a instalarse en Sevilla desde París con la hermana de la Reina, donde establecen y forjan una soberbia e influyente corte ducal. Miembro de honor de inmediato de todas las instituciones más nobles de la ciudad, participante activo de su vida cultural, que se alojó a su llegada con grandes honores en el Palacio Arzobispal y en los Reales Alcázares de la Monarquía española en la ciudad, y que compra uno de los más magnánimos edificios de Sevilla desde dónde ejercerán su poder social, político y cultural. Podríamos seguir, pero está clara su imagen ante la sociedad

andaluza de la década de 1850¹⁶. Su imagen pública es cuidada y preparada con tal maestría, que pese a ser cuñado de Isabel II, y miembro íntimo de la familia real, increíblemente denostada y criticada, especialmente a partir de 1860 –piénsese en el Pacto de Ostende contra la monarquía pocos años después-, será un candidato aceptado y debatido por muchos para ocupar el trono español.



Gorín, *Llegada de S. A. R. la Duquesa de Montpensier a Sevilla*, acuarela, ca. 1855. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

*De aspecto aristocrático y con apariencia de extranjero*¹⁷ –según José de Echegaray-, y *cultivado, con ambición y grand seigneur sin ostentación* –según Ghislain de Diesbach¹⁸- Montpensier fue presentado durante los años del Sexenio revolucionario, especialmente antes de la presentación de su candidatura al trono de España, en 1869, como un candidato capaz de aglutinar a todas las concepciones y vertientes políticas existentes y enfrentadas, desde la más puramente conservadora, monárquica o incluso católica, hasta la de los unionistas, progresistas o demócratas. Su figura es literalmente

¹⁶ Véase además Lleó Cañal, V., *opus cit.*, 1997 y Rodríguez Doblas, M. D., y Ruiz Carmona, M. *Crónica de los primeros viajes de los Duques de Montpensier a Sanlúcar de Barrameda*. Gárgoris, Revista de Historia y Arqueología del Bajo Guadalquivir, Año 1, Nº 1, Sanlúcar de Barrameda, Junio de 2012.

¹⁷ José de Echegaray, Premio Nobel de literatura en 1904, fue ministro varias veces con Ruiz Zorrilla y, aunque republicano de ideas, perteneció a la comisión que recibió al Rey Don Amadeo de Saboya. También participó en política durante el reinado de Alfonso XII. Véase su obra *Recuerdos*, Vol. VIII, Madrid, 1917.

¹⁸ Diesbach, Ghislain de, *The secrets of the Gotha*, pág. 116. Citado de Sáinz de Medrano, R. *Los Infantes de Andalucía*, Veleció editores, 2005, pág. 56.

exhibida como un punto medio entre el principio de autoridad y el principio de libertad, lo que le otorgaba un carácter moderado y una posición intermedia. La Casa de Montpensier era por tanto presentada como una síntesis magistral entre la tradición a conservar en tiempos cambiantes y el feroz progreso, un compendio entre el peso de la historia de sus regias familias, de gran solera monárquica, y el futuro liberal que había que ofrecer al país por inteligente demanda del pueblo.

La realidad es que Don Antonio acogía y distinguía en su corte sevillana a todos los políticos descontentos y desterrados de Madrid, especialmente a los liberales. Políticamente, Montpensier había mostrado más preferencias por estos últimos, mientras que de sobra es conocido el apoyo incondicional de la Reina Isabel a los moderados. Sin embargo, el partido que –hay todavía pocos datos al respecto- tuvo más relación con el Duque, al menos en los años previos a la Gloriosa Revolución, fue la Unión Liberal. Tanto el uno como los otros no ocultaban su malestar con la política isabelina, degradada hasta sobrepasar todos los límites. La propia Infanta, Luisa Fernanda –bien informada en San Telmo sobre la situación política del Reino-, aconsejaba a su hermana para que provocase cambios políticos drásticos, pues –al margen de sus legítimas aspiraciones al trono-, la situación los ponía a ellos contra las cuerdas en caso de revueltas más radicales de lo previsto. Al fin, y conocidos los acontecimientos revolucionarios, tanto los Montpensier como muchos políticos y militares unionistas fueron invitados a salir del país tras el verano de 1868¹⁹.



Alfred Dehodencq, *La Familia Montpensier en los jardines de San Telmo*, 1853, Óleo sobre lienzo. Sevilla, colección particular.

¹⁹ Fernández Albéndiz, M. C. *El Duque de Montpensier y sus aspiraciones a la Corona de España*. Revista de Historia Contemporánea. Vol. 8. 1998, pp. 51-76.

¿Veis con dolor que la revolución no ha satisfecho la más urgente necesidad del país? ¿Deploráis que no haya entrado con planta resuelta y mano firme en el campo de las reformas administrativas; que no haya simplificado la administración; que no haya llevado á cabo desde luego grandes y urgentes economías; que no haya reducido los gastos al verdadero importe de los ingresos; sino que por el contrario, sosteniendo la vieja organización, haya aumentado los apuros del erario y nos tenga en camino de una vergonzosa bancarrota? Pues acercaos al palacio del duque de Montpensier; observad la regularidad, la precisión y la economía con que son administradas sus cuantiosas rentas, y podréis calcular lo que tendría derecho á esperar la nación del nuevo monarca²⁰.

Al margen del carácter de folletín o pasquín político y propagandístico que poseen estas palabras, lo cierto es que el archivo de su casa, hoy conservado en Sanlúcar de Barrameda, da buena cuenta de que, precisamente esto último, referente a su administración y organización es más que cierto. De hecho, aunque conocido el celo con que vigila su política doméstica, sus propiedades y sus finanzas, pues vemos que ya es alabado por ello entre sus seguidores, e incluso caricaturizado por lo mismo –*el Rey naranjero de las huertas de Sevilla*–, la organización y conservación de toda la documentación familiar, en estricto orden, es algo que apabulla y sorprende por sobresaliente y poco común.

Desde luego, en estos escritos, folletos y artículos periodísticos de sus seguidores – aduladores incluidos, pero también detractores– siempre se destacan, entre muchas posibles virtudes, su capacidad, su inteligencia y su determinación, alertando a menudo sobre su gran valía –*sabéis lo que vale*, se exclamaba a menudo de él²¹–. Don Antonio era descrito también por su nuera la Infanta doña Eulalia de Borbón –separada abierta y públicamente de su hijo, el Infante Don Antonio–, como *un hombre culto, personalmente atrayente, simpático, enormemente rico, gran señor sin alarde y ducho en ambicionar sin límite*²². Al margen de la tormentosa relación con su hijo, Eulalia de Borbón no dudó en poner en su sitio a su suegro y reconocerle sus méritos.

²⁰Folleto de actualidad política anónimo, *¡Paso al Rey que conviene a todos!*, Madrid, 1869. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, pág. 14.

²¹Folleto de actualidad política anónimo, *¿Por qué rechazáis al Duque de Montpensier?*, ca. 1869. Ejemplar en AOBS, pág. 3.

²²Lamar Schweyer, A., *Memorias de D^a Eulalia de Borbón, Infanta de España*, Barcelona, 1935, pág. 23.



El Duque de Montpensier, fotografía, ca. 1880. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

El Palacio de San Telmo se convertirá, como veremos más adelante, en la más eficaz imagen propagandística de los Montpensier, hasta el punto de que es presentado, no ya como un Real Palacio que posee una prestancia igualable a la de cualquier palacio real europeo de su tiempo, sino como un verdadero modelo de gestión interna, en el que se combina toda la riqueza y toda la austeridad, la mayor elegancia y la más estricta medida. El Colegio de San Telmo pasó de ser un edificio histórico mal conservado y no finalizado por la ruina económica del país, a un palacio concluido, engrandecido y en permanente estado de mantenimiento. Todos los historiadores que se han acercado a la documentación conservada sobre el edificio y han analizado la transformación de San Telmo bajo los Montpensier han coincidido en aseverar y certificar la buena mano en todo lo que se ejecutó, a diferencia, lastimosamente, de lo que se hizo en el edificio durante el siglo XX, cuando el edificio pasó a manos de la Iglesia por generosa donación de la Infanta Luisa Fernanda²³.

²³ Básicamente solo, Falcón Márquez, T. *El Palacio de San Telmo*, Geve, Sevilla, 1991 y Lleó Cañal V., *El Palacio de San Telmo en el siglo XVII*, y *El Palacio de San Telmo en el siglo XIX*, Boletín del Instituto de Patrimonio histórico andaluz, Sevilla, 2004.



El Palacio de San Telmo, ya en manos de los Montpensier, del Álbum Sevillano de Carlos Santigosa. 1850-52. Colección particular.

Los periódicos sevillanos, especialmente el diario *el Porvenir* -nacido justo en 1848-, reflejan magistral y detalladamente las actuaciones, las visitas, los actos, los intereses y, los gustos en definitiva, de los Montpensier. Los retratan casi mes a mes, siempre son acontecimiento, motivo de atención, reclamo de lectura y seguimiento por parte del pueblo sevillano, al que le gusta seguir a la “familia Real” de Sevilla en sus idas y venidas: *El día 25 del actual –Junio de 1854- se ausentan SS. AA. RR. de esta ciudad, pasando al nuevo palacio que estrenarán este año en Sanlúcar de Barrameda, donde permanecerán toda la estación calurosa en que vamos a entrar*²⁴.

El duque era identificado por sus simpatizantes como la pura decisión y la actuación personalizada, *la mano fuerte y el genio activo* que le hacía falta a la nación²⁵. Su furia interna, con la que debió vivir permanentemente por sus ambiciones, por su, por qué no

²⁴ Ruiz Acosta, María José. *El Porvenir. El sentir de un diario sevillano en la difícil coyuntura de 1848*. Revista Andaluza de Comunicación, Nº 1, Año 1998. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad de Sevilla.

²⁵ Folleto de actualidad política anónimo, *¿Por qué rechazáis al Duque de Montpensier?*, ca. 1869. Ejemplar en AOBS, pág. 4.

decirlo, visible egocentrismo, por su agresiva aspiración al trono, no consiguió llevarlo a buen puerto, al menos en el terreno político. Era un hombre respetado -una buena promesa de Rey liberal y burgués-, pero no querido, un francés, un extranjero, que *aunque naturalizado en nuestro país*²⁶, no logró llegar al pueblo y mucho menos a convencer a sus contrarios. Sus maquinaciones y actuaciones en el campo político, y sus no bien estudiadas maniobras contra la Reina Isabel II, vararon en mal terreno. Y, precisamente, esta imagen de “duque de los complots y las intrigas”, es la que mantuvo en cierto modo hasta su muerte, y probablemente la que le ha sobrevivido por encima de su papel como coleccionista exquisito, gran patrono y mecenas del arte y de la cultura.

Es curioso que el imaginativo e inteligente escritor de *Los Episodios Nacionales*, Benito Pérez Galdós, en *La de los tristes destinos*, expresara que *todos los males de la patria provenían del matrimonio de la Reina. Que habría sido muy acertado casarla con Montpensier, que era gran príncipe, un político de talento, y el hombre más ordenado y administrativo que teníamos en las Españas. Todas las cuentas de su caudal y hacienda las llevaba por Debe y Haber; no dejaba salir nada para vanidades o cosas superfluas y metía en casa todo lo que representaba utilidad. Los que le critican –añadía- por vender naranjas de los jardines de San Telmo, son esos manirroto que no saben mirar el día de mañana, y viviendo solo en el hoy dan con sus huesos en un asilo. Si viniera una revolución gorda y hubiera que cambiar la monarquía, ninguno como ese para hacernos andar derechos y ajustarnos las cuentas; créanlo, ninguno como ese Montpensier.*

Sin embargo, otros, nada adeptos con la causa montpensierista, dejan entrever con anécdotas no comprobadas, pero ya entonces famosas, que el duque ni era tan honrado ni tan buen caballero. En su folleto de 1869, José Benítez Caballero se muestra intransigente y muy duro contra la candidatura del Príncipe Orleans. Critica que Montpensier quiera *pedir el primer puesto* y da constantes razones por las que la Corona de España estaría en muy malas manos si fuese a parar a *Don Antonio*, pues *no supo caer bravamente por su padre, ni sacar de la sublevada París a su esposa. (...) A los primeros tiros de una pequeña insurrección militar, el 13 de mayo de 1848 en Sevilla, abandona su alcázar.* Señalaba con inquina que *España rechaza con desdén a los monarcas mercaderes que optan por los tantos por cientos en vez de dar*

²⁶ *Ibíd.*, pág. 5.

*espléndidamente cientos por tantos*²⁷. Los enemigos, o más bien los no simpatizantes con la candidatura de Montpensier al trono –sin entrar en los odios de Enrique de Borbón, o en el mundo republicano-, fueron muchos entre la progresía e intelectualidad sevillana, entre ellos por ejemplo, Antonio Machado Núñez, catedrático de Ciencias Naturales y Rector de la Universidad de Sevilla –abuelo del famoso poeta-, y miembro destacado del partido progresista²⁸.

El Cronista Joaquín Guichot, que había seguido las vidas de los Montpensier desde *El Porvenir*, diario del que era periodista, acababa por dirigirse al Duque, tras el duelo mantenido con Enrique de Borbón –los ataques públicos del Duque de Sevilla a Montpensier eran ya inasumibles-, y no sin cierta melancolía y desesperación ante la situación que vivía el país, le decía públicamente: *Ha probado Usted lo que nadie puso jamás en duda, que es Usted un hombre de honor tan valeroso como honrado; pero Dios no quiere que pueda Usted aspirar a sentarse en el trono de España*²⁹.

Tras varios años de exilio en Francia, la subida al trono de su hija María de las Mercedes de Orleans fascinó al padre y apaciguó al hombre, que acabó por aceptar haber sido hijo de rey y ser padre de reina. Los Montpensier vivieron el ascenso de su hija al trono de España como la última oportunidad para acercarse a la corona y al cetro. Tras los intentos frustrados de años atrás por desbancar a la Reina Isabel II, el noviazgo y la boda de su hija con su primo Alfonso significaron el símbolo del reencuentro y el apaciguamiento con la rama primera de la Casa real. Meses antes de la boda, los Montpensier tuvieron repetidas visitas, recepciones y celebraron algunos bailes en el Palacio de San Telmo, como el que conmemoró el natalicio del Rey Alfonso XII, el 28 de Noviembre de 1876. El diario *el Porvenir* se hacía eco de una fiesta espléndida que dejaría honda huella entre la nobleza y la burguesía sevillana, y a la que acudieron las hijas de Isabel II –residentes entonces en el Alcázar junto a su madre-, los condes de París, y la hija del rey de Bélgica³⁰.

Tras la muerte de la Reina Mercedes, y con la de la Infanta Cristina al año siguiente, los Montpensier reducen su participación en actos oficiales y, en cierto modo, se

²⁷ Benítez Caballero, J., *La cuestión Montpensier: Folleto contra su candidatura al trono de España*, Madrid, Imprenta de Manuel Martínez, 1869.

²⁸ Citado de Fernández Albéndiz, M. C, opus cit, 1998, pág. 67.

²⁹ Guichot y Parody, Joaquín, *Historia de la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1990, pág. 375.

³⁰ Hemeroteca del Archivo municipal de Sevilla, *Diario El Porvenir*, de 28 de Noviembre de 1876.

recluyen en sus palacios de Sevilla y Sanlúcar. Mientras la Infanta María Luisa Fernanda se ensimismaba con una vida más privada e íntima, Antonio de Orleans realizó viajes constantes a Europa, especialmente a Francia para visitar a su familia, y acabó representando a la monarquía española en la coronación del zar Alejandro III, acudiendo a Rusia en 1883. La muerte del Rey Alfonso, en 1885, la boda de su hijo Antonio con la Infanta Doña Eulalia, en 1886 –y su posterior separación pública-, y el nacimiento de sus nietos marcan en parte los últimos años de la vida de los Montpensier, momentos postreros en los que tuvieron una especial alegría con el ascenso al trono de Portugal de su nieta Amelia, la hija mayor de los Condes de París.

3. LA LLEGADA DE LOS MONTPENSIER A ANDALUCÍA. MECENAZGO, PATRONAZGO Y POLÍTICA CULTURAL DE LA CASA DE ORLEANS EN ANDALUCÍA.

Dentro de la tendencia y la moda que por lo español –literatura, historia, y arte especialmente- se impuso en la Francia de Luis Felipe de Orleans, podríamos encuadrar, de alguna manera, la fortuita y accidental llegada de los Duques de Montpensier a España a mediados del siglo XIX. Un refinado y joven príncipe francés de la Casa de Orleans, recién destronada, pero aún con un altísimo prestigio –todavía entonces no se podía asegurar el futuro y derroteros que tomaría la política en Francia-, acompañado de su también jovencísima esposa, una infanta española, tenía que adentrarse y situarse en una nueva nación que, básicamente, conocía por su corta estancia durante las *Bodas españolas*, amén de lo percibido en el París de la década de 1840, momento cumbre del citado fervor vivido hacia la cultura española en algunos círculos elitistas franceses.

El giro que se produce en la visión que sobre España tenían los europeos, franceses en especial, entre los siglos XVIII y XIX, es absolutamente asombroso. Los ilustrados franceses de la época prenapoleónica tratan a España con una irritante y despectiva superioridad. La visión de un viajero francés del siglo XVIII es la de un hombre que procediendo de un país de magnífica civilización, cae de pronto en una tierra de salvajes. Las ciudades son pobres y sucias, los caminos malos e inseguros, las ventas y posadas detestables. El paisaje árido, los hombres cerriles, las mujeres desaseadas y feas. Hasta la comida y el vino son horribles. El confort no existe. Nada de España es hermoso o digno para los escasos viajeros ilustrados franceses.

Sin embargo, el viajero francés del siglo XIX, el que llega algunas décadas después de la Guerra de la Independencia, y ya de la mano de Gautier y su *Viaje a España*, sigue quejándose por la falta de comodidades, pero trata a España y a los españoles con mayor respeto que sus antecesores. España es distinta, en parte es salvaje, y precisamente en esa *sauvagerie* se oculta un atractivo especial. España es en el XIX un país diferente para los románticos europeos. Los españoles no tienen el refinamiento de los franceses, las mujeres son menos elegantes, pero son de una belleza ardiente e inquietante. Las ciudades son pobres y sucias, pero muestran un carácter primordial, no contaminado. El Romanticismo añade a España un carácter exótico, misterioso, vitalista y apasionado, descubre un orientalismo *a la vuelta*, que será vendido y fomentado hasta cotas

inimaginables. Sin embargo, se perciben ya las grandezas de España, su historia, su cultura, su arquitectura, y, sobre todo, sus grandes genios de la pintura, especialmente Murillo y Velázquez¹.

España, Andalucía y el sur de Italia parecen escapar en cierto modo al rígido sistema de normas que se estaba imponiendo en Europa ya a principios del siglo XIX. Para Léon-François Hoffmann, la diferencia de España radicaba en dos hechos fundamentales: la posibilidad de extrañamiento en el espacio –por su clima España podía considerarse una continuación de África- y la posibilidad de extrañamiento en el tiempo –debido a la presencia continua de ruinas y edificios mal conservados, sobre todo árabes, que remitían al turista europeo a tiempos remotos-. En España, en cierta forma, sobrevivía Oriente, considerado como el espacio primigenio de la civilización².



L. L. Masson, *El patio de los Leones*, del *Álbum fotográfico dedicado a Los Duques de Montpensier*, ca. 1855. Colección Fernández Rivero.

¹ Véase la visión de, Gautier, Théophile, *Viaje por España*, Ediciones Taifa, Barcelona, 1985. Y véase también Hempel Lipschultz, Ilse, *Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard University Press, 1972.

² Véase L.-F. Hoffmann, *Romantique Espagne L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. París, P.U.F., 1961, p. 87. Véanse también los comentarios de Antonio Martínez Menchén a *La España Tétrica*, de Honoré de Balzac. Legasa Literaria, Oyarzun, 1979, pp. 22 y 23.

Además, dentro de una mentalidad francesa y *gautieriana*, un país no podía ser realmente exótico sin la presencia ineludible de un calor sofocante y de una vegetación casi desértica. El calor, la aridez del verano y el aspecto desértico de muchas zonas de Andalucía se convirtieron así en rasgos climáticos que hacían de nuestra región un auténtico Oriente. España y Andalucía eran territorios diferentes a los europeos del Norte, unas tierras primitivas, de gentes no tan activas y atareadas, repletas de singularidades detenidas ante la modernidad y el progreso³.

Sin embargo, España no era un país realmente atrasado. Había una más que evidente protección y seguridad, una normativa a cumplir, un auténtico estado de leyes. En definitiva, España no era África, aunque lo pareciera a veces, aunque tuviera rincones harto pintorescos y sublimes; y esto era más que atractivo desde el punto de vista de muchos viajeros y visitantes no tan románticos en realidad. Es cierto que España había sufrido una grave crisis económica tras la Guerra de la Independencia, y las luchas intestinas entre los defensores del absolutismo y los partidarios de las novedosas corrientes liberales la llevaron al agotamiento generalizado y definitivo. España había atravesado unas décadas mejorables en lo político y lo económico, pero el reinado de Isabel II comenzó abriendo y mostrando un nuevo rostro, algo más esperanzador en principio⁴.

A esta España preindustrial llegó el Duque de Montpensier para unirse matrimonialmente con la Infanta María Luisa Fernanda de Borbón, y posteriormente para residir de manera permanente. Pero, ¿Pensaría el Duque de Montpensier estas cosas sobre España a su llegada? ¿Tenía esta visión de España? ¿Viajaría por Andalucía para comprobar por sí mismo, como hicieran los románticos franceses, esos mitos y desechar o confirmar los prejuicios sobre la nueva nación que lo recibía? ¿Se dejó llevar y cautivar por el supuesto mito de la Andalucía orientalista, y si lo hizo, con qué objetivos o por qué razones? Recordemos además, que su padre Luis Felipe, el Rey ciudadano, había creado en el Louvre el *Musée Espagnole*, abierto en 1838 con más de cuatrocientos cuadros de los grandes maestros españoles, una formidable colección de lienzos sobresalientes que formó una imagen mítica sobre España, y que impresionaron

³ L.-F. Hoffmann, *Ibid*, 1961, pág. 77. Y Burns Marañón, Tom, *Gautier y la España romántica*, en *Hispanomanía con un prólogo para franceses*, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2014, pp. 55-62.

⁴ Burdiel Bueno, Isabel, *Isabel II, una biografía (1830-1904)*, Taurus ediciones, 2010.

a todo el París amante del arte y de la cultura⁵. Montpensier debió por tanto llegar a España con una visión forjada a priori entre el *Viaje* de Gautier y la imagen que los grandes maestros de la pintura española habían despertado en la Francia de 1840, a medio camino entre los tópicos, los prejuicios y la admiración por la nación que lo habría de acoger de por vida en un futuro no muy lejano.

La llegada de los Duques de Montpensier a Andalucía en 1848.

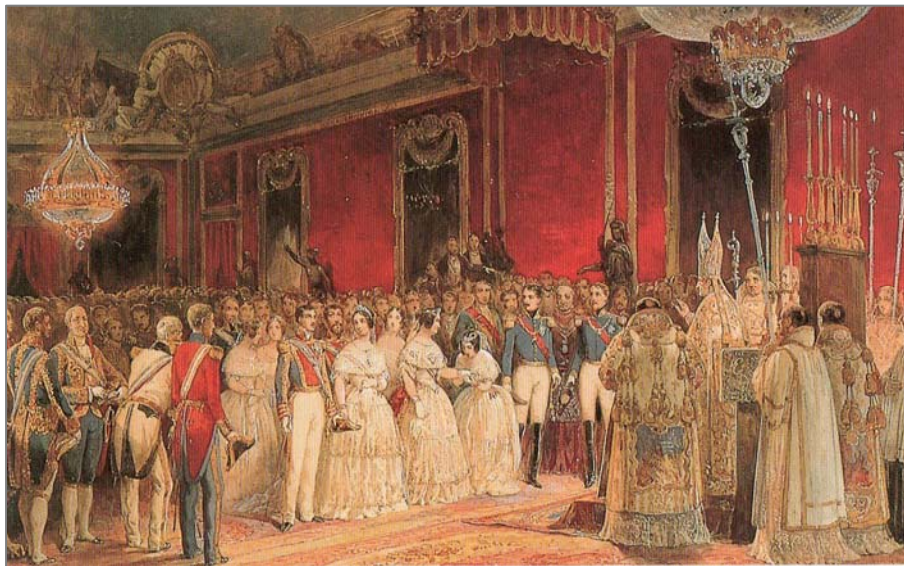
El Duque de Montpensier llegó a Andalucía en la primavera de 1848 acompañado de su esposa, la Infanta María Luisa Fernanda, una española bastante atraída, por cierto, por el folclore y los bailes andaluces. Llegaban a una Andalucía que ya era uno de los mitos románticos y orientalistas más prósperos y difundidos en Europa. Antonio de Latour, el profesor y secretario de los Duques no duda en estar al lado de ambos personajes en momentos tan duros –no olvidemos que están desterrados y exiliados–, aconsejándolos y viajando con ellos para conocer la nueva región que habría de recibirlos por mucho tiempo. La llegada a Sevilla, sus primeras visitas a las instituciones y edificios principales de la ciudad, y su estancia inicial en los Reales Alcázares, un recinto palaciego de origen medieval, impactaron sobre todo a Antonio de Orleans. Los vaivenes del destino, volvían a enfrentarlo ahora con un cercano Oriente, o al menos los restos o el trasunto de ello. No tocaba ahora lo argelino, lo egipcio o lo turco, sino un Oriente más civilizado. Sin salir de Europa, estaba de nuevo, y ahora por un largo periodo, frente a uno de los mayores y más felices mitos del orientalismo contemporáneo⁶.

No debemos olvidar que el Duque de Montpensier no se instala en Andalucía por propio gusto personal. La caída de la monarquía en Francia con la Revolución liberal de 1848, de la que su padre era el representante y la cabeza visible, había llevado a una dispersión de la familia Orleáns. El Rey Luis Felipe y sus hijos pasaron a Inglaterra,

⁵ En Burns Marañón, Tom, *La exportación del arte de España*, en *opus cit*, 2014, pp. 33-43.

⁶ Antonio de Orleans realizó un extenso y fructífero viaje, del que hablaremos más adelante, por Túnez, Egipto, Turquía y Grecia durante el verano de 1845, acompañado del escritor e intelectual Antonio de Latour. A partir de 1848, Andalucía supuso para el Duque de Montpensier un reencuentro con la cultura oriental.

pero Gran Bretaña vetó a los Montpensier para una posible estancia en el país⁷. El enlace matrimonial de Don Antonio de Orleans y Doña Luisa Fernanda de Borbón, celebrado en Madrid en 1846 junto al de la Reina Isabel II, no había sido aceptado del todo por la diplomacia europea, y mucho menos por la británica. Pese a que las *bodas españolas* diseñadas por Luis Felipe y la reina regente María Cristina no pudieron llevarse a buen fin –Montpensier se casaría con Isabel II en un principio–, el tema puso a las cancillerías europeas sobre aviso. La supuesta sintonía que podía llegar a haber entre Francia y España en asuntos políticos, en el caso de que Montpensier o alguno de sus vástagos llegara alguna vez al trono de España, provocó el recelo del Imperio Británico, que negó a los Duques permanecer en su territorio⁸.



Pharamond Blanchard, *Celebración de las bodas reales españolas en el salón del trono del Palacio Real de Madrid*, ca. 1847, aguada. Colección particular.

También, tras el intento frustrado –recelos ahora de la propia Reina de España, Isabel II, y del gobierno del general Narváez, hacia las ambiciones políticas de su cuñado– de instalarse en Madrid, en el ámbito de la Corte⁹, los Montpensier llegaron a Sevilla,

⁷ Anónimo, *Colección de los documentos diplomáticos presentados a las Cámaras francesas, al Parlamento inglés y las Cortes españolas, sobre el casamiento de S.A. Doña Isabel II, y el de S.A.R. la Infanta Doña Luisa Fernanda*, La Ilustración, Sociedad Tipográfica Literaria Universal, Madrid, 1847.

⁸ *Memorias de Doña Eulalia de Borbón, Infanta de España, de 1864 a 1931*. Buenos Aires, 1944.

⁹ El Palacio de Vista Alegre de Madrid, antigua propiedad de la Reina M^a Cristina de Borbón y heredado por Luisa Fernanda, pudo convertirse en la sede de los Montpensier en el ámbito de la Corte Real, lugar que hubiera sido el lógico y, desde luego, el deseado por los Duques en sus primeros momentos en España. También intentaron comprar La Moncloa y el Palacio del Marqués de Salamanca, pero de todo

dónde los Reales Alcázares de la Monarquía española se convirtieron en su residencia oficial. Sevilla era el *Real Sitio*, con residencia oficial en uso, más alejado de Madrid. La baja Andalucía se convirtió así en la tierra del destierro para los Duques, pero desde un principio las desventajas de estar alejados de la Corte fueron convertidas en aspectos positivos y oportunidades; el drama inicial de no ser aceptados en Inglaterra o Madrid, lejos de provocar un aletargamiento, frustración o complejo insalvable, fue transformado en acción, dinamismo y coraje personal para hacer de sus vidas una constante demostración de capacidades y poderes.

Según nos cuenta Velázquez y Sánchez, el cronista de la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX, pasada Córdoba y ya los Duques en la provincia de Sevilla, fueron recibidos en la ciudad de Carmona por las más altas autoridades de la región. Seguidamente los Montpensier emprendieron la marcha hacia Sevilla por el camino de Alcalá de Guadaíra. El Ayuntamiento de la ciudad había preparado en la Cruz del Campo una tienda de campaña para una primera recepción, protagonizada por una comisión capitular formada cuidadosamente. Tras un breve refrigerio entraron en la ciudad en una carretela escoltada por un escuadrón del Regimiento del Infante, dirigiéndose al Palacio Arzobispal, lugar de morada para los primeros días, pues las obras de adecuación del Alcázar no estaban terminadas aun. Allí fueron los Duques presentados oficialmente a las autoridades y a la nobleza sevillana¹⁰.

Sabemos que el Ayuntamiento de Sevilla los acogió con toda gala y ceremonia. Tal y como relatan los Anales de Velázquez y Sánchez y las crónicas de Félix González de León, la llegada de los Infantes fue anunciada a los sevillanos con un repique general de campanas de la Catedral, seguido del de todas las parroquias de la ciudad. Entraron, como hemos visto, por la Puerta Nueva o de San Fernando en una carretela de lujo tirada por seis caballos, diseñada ex profeso para la ocasión. En el Prado de San Sebastián la guarnición de la villa lanzaba una salva de veintiún cañonazos, y las calles habían sido adornadas con colgaduras y cestos de rosas y flores. Mientras, el pueblo arrojaba una lluvia de pétalos a su paso hasta el Palacio Arzobispal, desde cuyo balcón

ello fueron disuadidos. Véase González Barberán, V. *Semblanza de los Orleans*, en Lleó Cañal, Vicente. *La Sevilla de Los Montpensier*, Focus, Sevilla, 1997.

¹⁰ Velázquez y Sánchez, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850.*, Sevilla, pp. 674 a 677. Citado de De la Banda y Vargas, Antonio, *La Corte sevillana de los Montpensier*. En Homenaje al Dr. Muro Orejón. Universidad de Sevilla, 1979.

principal a la Plaza de la Virgen de los Reyes la Infanta saludaba y se ofrecía al pueblo¹¹. Según las crónicas, la acogida fue excepcional, exteriorizándose públicamente el poder que desempeñarían en la ciudad estos regios sevillanos de adopción.

Era un honor contar con nuevos vecinos tan ilustres. Los sevillanos volvían a tener entre ellos a miembros reales y esto era un fabuloso signo de distinción. Como puede apreciarse en el singular y bello diploma que la Real Sociedad Económica del Amigos del País de Sevilla otorga al Duque en la temprana fecha del 28 de Octubre de 1848, los Montpensier se adentran en la ciudad con gran notoriedad, con tratamiento casi de Reyes y con una pompa bastante cercana al concepto de triunfo. Esta distinguida agrupación sevillana había nombrado socio de mérito a Antonio de Orleans por aclamación y *en testimonio del amor, veneración y respeto* que le profesaban –y no había hecho nada más que instalarse en la ciudad-. Este mérito de honor se le otorgaba en el año simbólico de su llegada a Andalucía, año también del amargo y forzoso exilio desde Francia e Inglaterra tras la Revolución, lo que debió animar y reconfortar al Duque profundamente.



Diploma que la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País concede al Duque de Montpensier en 1848. A. Rosi, dib. y Rosi y Amat, graban., 1848. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

¹¹ Tomado de Fernández Albéndiz, M^a del Carmen, *Sevilla, Corte de los Montpensier, en Sevilla y la Monarquía, las Visitas Reales en el Siglo XIX*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 153-154. También de esta autora puede verse, *la Corte sevillana de los Montpensier*, Biblioteca de temas sevillanos, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2014.



Chapuy (Dib.) y Asselineau (Grab.) *Fachada del Patio de la Montería*, ca. 1844, Colección Laurence Shand, Sevilla.

Los duques se instalaron en los Reales Alcázares, llegando incluso a realizar reformas y obras de restauración bajo su estancia para adecuarlo a las condiciones de comodidad y funcionalidad apropiadas, aunque pronto pensaron en adquirir el gran edificio de San Telmo¹². En aquel momento era Joaquín Domínguez Bécquer el director de restauración del conjunto palaciego, quién contrata en Abril de 1848, justo para la llegada de los Montpensier, oficiales adornistas y pintores para devolver el aspecto a diferentes espacios del Alcázar¹³. Meses más tarde, la Reina Isabel II concedía permiso y libre disposición a SS. AA. RR. los Duques de Montpensier para acomodar este privilegiado recinto a sus necesidades, otorgando veinticinco mil reales mensuales durante la prolongación de su estancia¹⁴.

Apartada la idea de permanecer en los Alcázares, y adquirido el Palacio de San Telmo, Velázquez y Sánchez comenta que los nuevos inquilinos del edificio hicieron

¹² Véase Márquez Redondo, Ana Gloria, *Los alcaldes del Alcázar de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla 2010, y Chávez González, M^a del Rosario, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Patronato del Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2004.

¹³ Baena Sánchez, M^a Reyes, *Los jardines del Alcázar de Sevilla entre los siglos XVIII y XX*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 2003. Véase también de Rubio Jiménez, Jesús y Piñanes, Manuel, *Joaquín Domínguez Bécquer, el guardián del Real Alcázar de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla e ICAS, Sevilla, 2014.

¹⁴ Citado de Baena Sánchez, M^a Reyes, *opus cit*, pág. 118. Documento conservado en el Archivo de los RR. AA. de Sevilla, fechado el 15 de Febrero de 1849. Caja 661, Expediente 1.

una serie de obras con gran premura para poder instalarse ya en Septiembre de 1849 – información cierta que comprobaremos más adelante-, tras la vuelta de un interesante viaje por Andalucía. Montoto y Vigil, autor de una guía sobre la ciudad de Sevilla, añade *que se están haciendo en él importantísimas obras que variarán por completo todo su interior*, dando ya en la temprana fecha de 1854 en la clave de un obsesivo objetivo en Montpensier, esto es, el permanente estado de obras y reformas en todas sus propiedades, demostración de una personalidad reformadora y puesta constantemente al día¹⁵.

Rápidamente asumido el papel que le tocaba interpretar tras el destronamiento de su padre, el Rey Luis Felipe de Orleans, y una vez en Sevilla, Montpensier se autoimpone por inteligencia y ambición política conocer la ciudad en la que residirá, participar de sus costumbres y tradiciones, fomentarlas incluso, así como ampliar su campo de conocimiento y actuación a toda Andalucía, y en lo posible, a toda España. El primer objetivo una vez instalado en la región fue realizar diferentes viajes que le acercasen a los lugares más destacados, a las famosas ciudades de Córdoba, Cádiz, Málaga, Ronda y Granada¹⁶, y así comprobar in situ la vida del pueblo andaluz. Fue realizado en realidad de forma intermitente entre finales del año 1848 y a lo largo de 1849. Antonio de Latour, que acompaña a los Duques es su recorrido, escribió posteriormente un libro sobre Andalucía, a mitad de camino entre el libro de viajes y el estudio interpretativo de tipo ensayístico, salpicado de escenas de la vida cotidiana y una extensa muestra del patrimonio artístico y cultural contemplado. Su amplia cultura le permite relacionar y contrastar lo observado en la región andaluza con otros países, paisajes, épocas y monumentos¹⁷.

El Libro de Latour, *Sevilla y Andalucía, Estudios sobre España*, publicado en París en 1855, ayuda con su hispanismo y su valoración de la cultura española y andaluza a llevar a cabo uno de los objetivos primordiales de los Montpensier en sus comienzos en

¹⁵ Véase Montoto y Vigil, P. *Manual Histórico-topográfico...Guía general de Sevilla*. Sevilla, 1854.

¹⁶ Granada, la Alhambra, el Palacio de Carlos V y el Generalife maravillaron a Montpensier, que comprendió la importancia y la riqueza de la arquitectura y el arte hispanomusulmán. Además, la figura del Emperador debió causar al Duque una alta fascinación, pues le gustaba tomar como modelo a las grandes figuras de la Historia. Véase González Barberán, Vicente, opus cit, 1997.

¹⁷ Véase González Troyano, Alberto. Introducción al libro de Latour, Antoine, *Sevilla y Andalucía, Estudios sobre España*, Renacimiento, 2006, pp. 12-13.

la región: sentir hospitalidad y reconocimiento, pues piensan involucrarse al máximo para con Andalucía, con su historia y con sus proyectos de futuro.

El Duque quería conocer Andalucía, *-le atraían estas tierras*, dice Latour- estaba ansioso por comparar Santa Sofía con la Mezquita de Córdoba y la Catedral de Sevilla. Deseaba añadir el Guadalquivir a la gran lista de ríos que había visitado, como el Nilo o el Eurotas, que le habían impresionado. Esperaba que Granada y la Alhambra le fueran –en palabras de Latour- *mostradas por los genios de Oriente*. Verdaderamente el Duque y Latour seguían impactados por lo vivido y contemplado en Oriente unos tres años atrás. Los olivos andaluces les recuerdan a los vistos en Grecia. Las aguas del Guadalquivir, lodosas, les recordaban a las del Nilo. Las calles estrechas de las ciudades les rememoraban a las recorridas en Túnez o Egipto. Córdoba tenía un encanto melancólico, llena de imágenes de la vida oriental. Las mujeres andaluzas tenían las facciones de tipo egipcio, *como mujeres de Oriente, aunque reanimadas por el soplo de la civilización más inteligente y libre de Occidente*¹⁸.



Alfred Dehodencq, *Entrada de la reina Mª Amelia y de Los Duques de Montpensier en Cádiz*, 1858. Colección descendientes Duques de Montpensier.

¹⁸ Véase a través de la lectura del libro de Latour, Antoine, *Sevilla y Andalucía, Estudios sobre España*, Renacimiento, 2006.

Sevilla será para Latour y Montpensier el lugar de referencia. Por el tamiz de lo sevillano pasará toda la información con la que se van haciendo, convirtiéndose en un mirador para contemplar las *choses d'Espagne*, no sólo por residir en ella, sino porque Latour la considera un hito histórico. El Duque conoce además, pues lo vivió en persona, el impacto que en Francia causó la Galería Española del Louvre, formada por su padre, Luis Felipe, especialmente las obras del barroco sevillano, los Murillos y los Zurbaranes¹⁹. El clima de hispanofilia llegó a ser tal que el Rey Luis Felipe no dudó en pensar en casar a dos de sus hijos con las infantas de España, cosa que le sería al final imposible.

Si consideráramos que Latour –que aunque escritor y personalidad independiente, está al fin y al cabo al servicio de Montpensier- habla en boca de éste, podríamos considerar que lo expuesto en *Sevilla y Andalucía, Estudios sobre España*, está en plena concordancia con el pensamiento del joven Duque. Verdaderamente, así es, pues su influencia y entendimiento con el joven hijo de Luis Felipe de Orleáns fue probada en toda una vida de instrucción, acompañamiento, secretariado y amistad. Ya en las primeras páginas del libro Latour afirma que el principal cometido de la realización del viaje por Andalucía era de una alta seriedad, pues *Montpensier quería presentar a la Infanta, -y darse a conocer él mismo- heredera entonces del trono de España, en esta región tan profundamente española; estudiar por sí mismo esta tierra privilegiada, en uno de cuyos rincones la risueña imaginación de Grecia hubiera podido situar sus campos Eliseos, para poder estar un día en condiciones de pagarle en beneficios, en mejoras y en reformas útiles, la hospitalidad que allí recibiera*²⁰. De estas palabras de Latour, que consideramos como propias del Duque, arrancan los diferentes proyectos políticos, sociales y culturales en los que los Montpensier trabajarán de por vida desde Andalucía.

¹⁹ Murillo fue durante el siglo XIX el pintor español más valorado en Francia e Inglaterra, por encima incluso de Velázquez. Véase J. Baticle y C. Marinas, *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*. París, 1981, pp. 15-17.

²⁰ Latour, Antoine, opus cit, 2006, p. 29.

Mecenazgo, patronazgo y política cultural de la Casa de Orleans en Andalucía.

La ideología y la práctica de la actividad cultural de la familia Montpensier en Andalucía van íntimamente ligadas al proyecto político que meticulosamente diseñó para España Antonio de Orleans durante la segunda mitad del siglo XIX. Al hilo de su altísimo interés por lo político y lo económico –y conocida aunque no estudiada su ambición por la corona española-, es fundamental el análisis de su comportamiento social, su práctica cultural y la difusión que él mismo diseñó y fomentó de una ideología del poder a través del mecenazgo y el patronazgo artístico. Además, su decidida apuesta por la defensa de las tradiciones y los valores sociales, culturales y religiosos lo llevaron junto a la Infanta María Luisa, a prestar atención a los puntos más vivos y sentidos de la cultura y la religiosidad popular de Andalucía, algo que los entronca con los más preclaros ejemplos del patronazgo y mecenazgo regio y nobiliario de todos los tiempos²¹.

Con respecto a las relaciones de mecenazgo entre artista y comitente, conviene hacer algunas consideraciones previas que delimiten en la medida de lo posible el papel básico que juegan en las mismas, no solo el artista o el arquitecto, sino el propio comitente o patrono. Una idea bastante inexacta y deformada, pero muy divulgada en lo que a la historia de la arquitectura se refiere, es la concepción de que los artistas y arquitectos proyectan y diseñan libremente, y crean sus obras maestras y proyectos artísticos para patronos eruditos o adinerados que se muestran entusiasmados al contemplar la obra finalizada y entregada. Esta interpretación oculta el hecho de que los citados comitentes o patronos son en muchos de los casos, si no la mayoría, los verdaderos promotores de la arquitectura, la escultura o la pintura, y que desempeñan un papel primordial para determinar sus formas y contenidos. Desde luego, en nuestro caso y objeto de estudio, Antonio de Orleans, el Duque de Montpensier –también ocurre con su padre, el Rey Luis Felipe, y sus hermanos-, no fue un mero aficionado, más o menos entendido, o un simple comprador o promotor de las obras que proyectaba o encargaba,

²¹ Véanse los diferentes artículos dedicados al coleccionismo, el mecenazgo y el patronazgo regio o nobiliario, así como sus metodologías de estudio, en *In Sapientia Libertas, Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo del pardo y Focus Abengoa, Madrid/Sevilla, 2007. Véase también la excepcional metodología de la tesis doctoral de Martínez del Barrio, Javier Ignacio, *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1991. Colección Tesis Doctorales, núm. 182/91, dirigida por el profesor Dr. Julián Gállego.

sino un activo consumidor, un mecenas y un patrono implicado completamente en todos los proyectos artísticos y arquitectónicos que impulsaba. Su cultura y su interés por el arte, la arquitectura y la ciencia lo proyectan como uno de los patronos más exigentes y brillantes de la España decimonónica²².

Durante el siglo XIX, y en términos de arquitectura, tanto el patrono como el artista, son considerados por sus contemporáneos como los creadores, mano a mano, del proyecto en cuestión, sin embargo el comitente es el que normalmente posee una enorme autoridad para controlar la evolución y la apariencia final de la obra. Todo esto funciona de manera diversa según los patronos y los artistas de los que estemos hablando, dependiendo del carácter, la personalidad o la implicación del comitente en cuestión. La posibilidad de encargar obras de arquitectura de envergadura –obra nueva o de restauración y rehabilitación-, jardines, así como obras de alta prestancia artística, estaba además inevitablemente limitada a hombres ricos y poderosos, con cierta ambición, gusto y relativa cultura, pues los modelos de mecenazgo y patronazgo están estrechamente vinculados a las capas más altas de la estructura económica, social y política circundante.

Cuando un arquitecto recibe el encargo de desarrollar el proyecto de una residencia, establece con la persona que la encarga, el patrón o comitente, una estrecha y compleja relación humana interpersonal. El arquitecto ingresa en el mundo familiar y privado del comitente para conocer sus necesidades físicas, sus gustos, costumbres y deseos y, así, responder a ellos a través del proyecto encargado. Verdaderamente, en el caso que nos ocupa, y como podremos comprobar capítulos más adelante, los arquitectos oficiales de los Duques de Montpensier, mantienen una directísima relación con la familia, llegando incluso algunos de ellos, caso de Juan Talavera de la Vega, a efectuar viajes con sus clientes o patronos a las residencias que fuera de España poseían.

Conocer esa relación interpersonal que se establece entre el artista y el comitente durante el desarrollo del proceso proyectual es fundamental para la comprensión, no sólo de la obra, sino de las mentalidades artísticas del arquitecto y el comitente. Sin embargo, estas relaciones humanas interpersonales son habitualmente muy complejas –a

²² Véanse las interesantes ideas de E. H. Gombrich al respecto, en *The early Medici as Patrons of Art. Italian Renaissance studies*, 1960.

menudo difíciles de conocer por falta de documentación-, debido a un sinfín de factores que intervienen en ellas: personalidad, juego de poder, expectativas, situaciones especiales, economía, percepciones de sus actores, etc.

Cuando las expectativas de ambos son satisfechas, las personalidades congenian y el deseo de establecer un cierto poder en la relación se encuentra en equilibrio, la relación arquitecto-comitente es óptima y feliz. No obstante, y como es natural, existen casos en los que se produce entre ambos actores un choque de personalidades –a menudo tampoco conocidas-, posiciones divergentes, expectativas que se ven defraudadas, no alcanzadas, o un deseo de uno de ellos por imponer un cierto poder en dicha relación, perjudicándola y dificultando además el desarrollo de la obra. Aunque los conflictos surgidos en estas relaciones artísticas entre comitente y artista no deben ser siempre considerados como algo negativo, es más pueden llegar a ser altamente funcionales y productivos, sí es cierto que generan la necesidad de negociaciones que pueden llegar, o no, a buen puerto²³.

Un príncipe, un soberano o un hombre influyente podía llegar todavía en 1850, si no a dominar, a controlar la vida, no solo política, social o económica, sino cultural de una ciudad, una región o un país. Gastar con prodigalidad para demostrar públicamente la riqueza y la condición sociopolítica, construir o rehabilitar palacios y residencias de recreo, dotarlos de una decoración confortable y a la moda del momento, contribuir con su mecenazgo a remozar iglesias y capillas o financiar obras culturales muy diversas. Mostrar las colecciones artísticas adquiridas o heredadas, que podían incluir ricos tapices, grandes cuadros, esculturas, reliquias, objetos preciosos y preciados. Hacer accesible a gente especializada e interesada su extensa biblioteca, su colección de fotografías, o permitir la entrada a sus jardines, para el paseo y el disfrute colectivo. Todas son formas de exhibir el poder, la prestancia de los cargos, la altura de la posición alcanzada. Las obras de arte y las arquitecturas que rodean a un culto y rico patrono y mecenas son la expresión, no sólo de su sensibilidad estética, sino también de su riqueza,

²³ Son muy interesantes al respecto las ideas de la tesis doctoral de: Perotti, Ricardo H., *El proceso de negociación en la relación arquitecto-comitente. Una Propuesta de Cambio en la Formación Cultural y Profesional del Arquitecto*, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad de Mendoza. Mendoza, 2005.

posición social y política, y creencias religiosas. Por tanto, la figura del mecenas-patrono es una pieza clave del proceso creativo que engendra una gran obra de arte²⁴.

Por otra parte, como aclara el crítico inglés Deyan Sudjic a través de su libro *La arquitectura del poder*, ésta, en realidad, nunca cambia, siempre tiene que ver con lo mismo: el poder, la gloria, el espectáculo, la memoria, la identidad y las preguntas primordiales. El subtítulo de su obra, absolutamente clarividente, “*Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*”, presenta a la realidad del poder empeñado permanentemente en verse representado por una escenografía que le sirva de imagen para el presente y para la posteridad, a ser posible grandilocuente, expresiva e innovadora. Desde luego, y al margen de la crítica visión de Sudjic, que deja sin salvación a patronos poderosos y a arquitectos vanidosos, si el Escorial o el Palacio Real de Madrid se alzan como decorados exhibidores de la supremacía de personalidades como Felipe II o Felipe V, decididos a convertirse en sí mismos en muestra y símbolo de poder y autoridad universal, es más que obvio que el Palacio de San Telmo fue el frente principal de la escena cortesana de los Montpensier, la imagen de su poder, visible, exhibido y glorificado²⁵.



Day and Son, *Paseo por el Jardín de San Telmo*, litografía, ca. 1855. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

²⁴ Véase para tener en cuenta su metodología y objetivos la obra de Hollingsworth, Mary, *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Akal, Arte y estética, Madrid, 2002.

²⁵ Véase Sudjic, Deyan. *La Arquitectura del poder*, editorial Ariel, Barcelona, 2007.

Los Duques de Montpensier, como príncipes respetados, agasajados y casi adorados a su llegada a Sevilla en 1848, estaban presente en los grandes actos y festividades de la ciudad, pertenecían a sus instituciones más antiguas y nobles, encabezaban las procesiones más señeras y tradicionales y, su palacio, San Telmo, era considerado, de facto, el espacio cortesano más relevante al sur de Madrid. Los Montpensier ejercieron un modelo de mecenazgo y patronazgo cultural muy particular en la ciudad de Sevilla para conseguir este estatus cuasi regio, convertido en uno de los más eficaces vehículos para mantener su concepción de la dignidad real a la que pertenecían por ser hijos de Reyes, y desde luego, no pretendían perder o minusvalorar. Sus palacios de Sevilla y Sanlúcar fueron, desde luego, impactantes y grandilocuentes, expresivos del poder. Si San Telmo es, como hemos dicho, la cara oficial y cortesana, el Palacio de Sanlúcar, un complejo neoárabe de una alta visibilidad, novedoso y rupturista, fue una auténtica arquitectura espectáculo, romántica, retórica y enfática, reservada a un sitio de recreo estival.

Vicente Lleó Cañal, en su obra *La Sevilla de los Montpensier*, retrata de forma magistral el impacto de la Corte de los Duques, de su mecenazgo y su patronazgo en la ciudad de Sevilla, el epicentro geográfico de sus actuaciones²⁶. Lleó Cañal, quién ha presentado a los sevillanos y a los españoles del siglo XX, ya sin conexiones directas con aquella Sevilla decimonónica, lo que representaron los Montpensier en el panorama general de la España del Ochocientos, expuso todo un proyecto político altamente meditado que los muestra como unos candidatos modélicos al trono, preparados permanentemente para el momento necesario y oportuno. Los Montpensier se ayudaron para delinear semejante plan, al margen de toda una acción diplomática y política, poco conocida por cierto, de un modelo de mecenazgo y patronazgo cultural, que si bien llevaron a cabo por propio interés y gusto artístico, supone un camino extraordinariamente hábil para darse a conocer, ser respetados y parecer imprescindibles.

La restauración y conclusión del gran edificio de San Telmo de Sevilla, antigua sede del Colegio de Mareantes, institución señera de la ciudad, la restauración del Monasterio de La Rábida, en Huelva, muy vinculado a la época de los descubrimientos y a la figura histórica de Cristóbal Colón, la de la sevillana Ermita de la Virgen de

²⁶ Lleó Cañal, V. *La Sevilla de los Montpensier*, FOCUS Abengoa, Sevilla, 1997.

Valme, por su relación con el Rey San Fernando y su acción reconquistadora, así como por la devoción popular que levantaba, la rehabilitación del Convento de Regla de Chipiona, en Cádiz, o la que se ejecutó en la mal llamada Casa de Hernán Cortés, en Castilleja, junto a Sevilla, donde al parecer murió el conquistador más famoso de la Historia moderna de España. Todos son grandes actos de valoración y devolución de unos valores patrimoniales e históricos, perdidos o arruinados por el paso del tiempo y la desidia administrativa. Y, desde luego, existe por parte de los duques un intento de filiación directa con estas devociones y estas figuras históricas, pues con tales actuaciones quedan vinculados y emparentados como si de siglos de tradicional ligazón estuviésemos hablando.

Si los Duques de Montpensier hubieran tenido la opción de fotografiarse al aire libre, inmortalizar momentos y actuaciones por doquier y a cada paso, como ocurre en la actualidad, y pudiéramos contemplar hoy a Antonio de Orleans portando la espada del Rey San Fernando en procesión por la Catedral de Sevilla, desfilando en el Corpus, o celebrando ceremonialmente junto a la Infanta María Luisa Fernanda la restauración de la Ermita de Valme, comprenderíamos mejor el interés de Montpensier por hacer de su figura una imagen visible y pública, pero también naturalizada y adaptada a lo español. Persuadir a los ciudadanos de la gran obra cultural que llevaba a cabo junto a su esposa y de su habitual presencia social en los grandes actos, ceremonias y ritos de tradición – sobre todo en las décadas anteriores a la Revolución de 1868-, era un comportamiento en relación a la intención y efectiva capacidad, no solo de escenificar el poder, sino de preparar su candidatura política para detentarlo al mayor nivel²⁷.

A través de un patronazgo arquitectónico muy concreto, centrado en sus propias residencias o en edificios religiosos de alto simbolismo histórico y religioso, y con una labor de mecenazgo artístico, religioso –fomento de hermandades y cofradías- y protección de la industria local muy amplia y diversificada, los Montpensier gestan y desarrollan un proyecto cultural –habría que hablar también de música para San Telmo, escultura, fotografía, libros, ciencia, etc..-, con actuaciones que serán muy famosas, valoradas y difundidas, y que eficazmente, tienen su correlato de cara a lo político. Muchos de los actos culturales, sociales y religiosos en los que insisten y participan los

²⁷ Sudjic, Deyan, *opus cit*, 2007

Montpensier parecen ser en realidad parte y muestra de un proyecto muy meditado de fomento de lo nacional y lo patriótico para labrar una gran candidatura de cara al cuestionado trono de España. Además de las ya citadas obras de restauración que sufragaron y las nuevas construcciones emprendidas, la labor de mecenazgo artístico, el fomento e interés por la industria y la artesanía nacional –como parte de un progreso necesario- o la defensa de las tradiciones marcan un acertado rumbo, que aunque valorado y agradecido, no dará los frutos esperados.

Fundamental y muy clarificador en la personalidad política del Duque de Montpensier es la defensa del Historicismo –visible en multitud de aspectos, como su obsesión por poseer retratos y galerías de las grandes personalidades históricas españolas o sevillanas-, no sólo como elemento de base y factor articulador de sus objetivos, sino como corriente de gran efecto propagandístico en relación a su citado proyecto. Su apoyo a las tradiciones y costumbres más vivas y sentidas de Andalucía y España sirvió de revulsivo para acelerar esta tendencia europea por anclar en la historia, en sus personajes o hitos más sobresalientes, la confianza de lo que está por venir. En esto, sin duda, Antonio de Orleans, fue un excelente e inteligente artífice, cuyos pasos no están aún estudiados en profundidad de cara a su ambición política por el trono de España. Su cuñada, la Reina Isabel II, miembro clave de su propia familia, estuvo en entredicho en repetidas ocasiones, desde el principio del reinado hasta su malogrado final, y los Montpensier siempre estuvieron en disposición de demostrar que su candidatura era la mejor. La exhibición de su gran obra cultural, como muestra de su plan político alternativo parece comenzar a su llegada en 1848, pero haciéndose cada vez más visible hacia la década de 1860, conforme nos acercamos al desmoronamiento del controvertido periodo isabelino.

La cultura y el gusto artístico del Duque de Montpensier parecen destacar y sobresalir sobre muchos hombres de su clase y condición, y es una circunstancia que no puede encasillarse dentro de una tendencia estética concreta, estilo o gusto preferente. Su estrecha relación con la cultura más avanzada de su época, tanto literaria como artística, científica o política, muestra un carácter dinámico, un interés y una curiosidad por todo y un compromiso por todas aquellas actividades por las que se siente atraído o piensa que son necesarias y relevantes para los hombres de su tiempo. Por otro lado, su prestigio social, su posición y su comentado dinamismo serán trampolín de brillantes

carreras, éxitos y fama para, no solo artistas o arquitectos a su servicio, sino para escritores, instituciones –laicas o religiosas-, empresas o casas comerciales que hubieran servido en la Casa de Orleans. Digamos que acompañar, servir o trabajar para los Duques de Montpensier se convertía en una particular “gallina de los huevos de oro”, algo como atraer o estar cerca de una fuente abundante de prestigio y seguridad.

De personalidad absolutamente poliédrica y rebosante, con multitud de aristas aún por conocer, cargado de ideas en muchos y diversos ámbitos, como la política, la ciencia o la cultura artística, personalidad hiperactiva en cierto modo y en el sentido positivo de la expresión, Antonio de Orleans jugó un papel decisivo en la vida política y social española de la segunda mitad del siglo XIX, estando su biografía y su trayectoria como personaje público todavía sin un análisis profundo, exacto y ponderado²⁸.

Su pasión por la arquitectura, las artes decorativas aplicadas y su afán coleccionista llevan a Antonio de Orleans a intentar adecuar los Reales Alcázares de Sevilla para su residencia estable en España, algo que chocó con la inactividad de dicho espacio regio casi desde los siglos medievales. La fuerza y capacidad económica de los Montpensier hacen posible la compra del Colegio de San Telmo, edificio que reformarán y concluirán respetuosamente, como analizaremos en los próximos capítulos. Con los maestros y arquitectos oficiales de los duques, como el primero en trabajar y dirigir las obras de San Telmo, el maestro José Gutiérrez, el respetado Balbino Marrón –uno de los arquitectos más sobresalientes de la España decimonónica-, el afamado Juan Talavera, y los menos conocidos, Joaquín Fernández Ayarragaray y Baldomero Botella, así como con los acreditados pintores y decoradores Juan de Lizasoán, Antonio Cabral Bejarano y Joaquín Domínguez Bécquer, el gran Palacio de San Telmo se convertirá en la imagen pública de sus patronos, su gran carta de presentación oficial. Tanto el imponente palacio, como los artífices de su grandiosa restauración y remodelación magistral, autores también de obras bien conocidas en la ciudad, quedarán vinculados a los Montpensier para siempre.

²⁸ No existen por el momento biografías profundas y científicas de la figura histórica del Duque de Montpensier, siendo los trabajos vinculados a la Historia de la Arquitectura, del Arte y del mecenazgo los que mejor resumen y proyectan la imagen de este personaje. Estos últimos aparecerán citados a lo largo de nuestro estudio. Véanse no obstante, Barbadillo, Manuel, *El Duque de Montpensier y su mundo político, 1824-1890*, Jerez de la Frontera, 1977, y Ros, Carlos, *El Duque de Montpensier, la ambición de reinar*, Editorial Castillejo, Sevilla, 2000.

En ninguna otra parte aparece mejor expresado el mecenazgo de los duques que en el ambicioso proyecto de restauración, conclusión y transformación interna del Palacio de San Telmo de Sevilla. Éste supuso, y así fue visto, no ya una de las mayores empresas artísticas de la ciudad en aquella Sevilla del Ochocientos, sino un claro síntoma de toda la acción cultural y artística de los Montpensier. San Telmo fue un auténtico intérprete de aquella corte ducal que cambió la imagen y la proyección social de Sevilla. La ciudad era ahora la Corte de los Montpensier, y así era vista por los españoles del momento. En Sevilla vivían en un inmenso y regio palacio *la otra parte de la familia real*²⁹.

En San Telmo, todo era distinguido. Sus fachadas, sus interiores, sus colecciones, sus jardines, su vida interna, su protocolo, sus visitas, su alto nivel en definitiva. San Telmo marcó un liderazgo estético y decorativo que dejó una profunda impronta en los interiores burgueses y nobiliarios de la ciudad. Lo que se ha dado en llamar el *goût Montpensier* se extendió por la ciudad como el paradigma del buen gusto y de la última moda. El influyente papel desempeñado, directa o indirectamente, por los Montpensier en el cambio de los gustos de la ciudad no ha sido aún investigado en profundidad, a excepción del trabajo del profesor Lleó Cañal, quién marca unos primeros pasos para comenzar una vía de investigación que sin duda habrá de reportar gratas sorpresas³⁰

Muchas veces se ha comentado, por ejemplo, la pasión que por la fotografía sintió Montpensier, su mecenazgo en este campo y su papel decisivo en la llegada del novedoso invento a la ciudad de Sevilla. Probablemente fue el primero en encargarse en fechas muy tempranas amplios y ricos álbumes sobre vistas de la ciudad al Vizconde de Vigier y a Francisco de Leygonier, pioneros fotógrafos, pero también está por analizar su decisivo papel en el hecho de la inmediata llegada a la ciudad de algunos fotógrafos franceses como Louis L. Masson o A. Gaudin, que siguieron desarrollando series fotográficas de Sevilla y Andalucía, así como creando una iconografía personal y

²⁹ Antonio de la Banda y Vargas fue el primer investigador en escribir sobre la Corte sevillana de los Montpensier. Véase el artículo *La Corte sevillana de los Duques de Montpensier*, en el libro *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, Vol. 1, Universidad de Sevilla, 1979, p. 286.

³⁰ Lleó Cañal, V. *El Impacto de la Corte de los Montpensier en Sevilla: la revolución de las costumbres y los inicios de una ciudad turística*, en *opus cit.*, 1997.

particular del Palacio de San Telmo, sus interiores y sus jardines, la mejor carta de presentación, como decimos, de los Duques de Montpensier en España y en Europa³¹.

El mecenazgo artístico de los Montpensier está en relación con la necesidad de decorar y dotar a sus numerosas residencias de objetos preciosos y obras de categoría estética suficiente como para poder presentarse ante la sociedad española como unos grandes coleccionistas, mecenas, protectores de las artes y modelo de salvaguarda del patrimonio artístico más excelso. Los *Zurbaranes* de la Cartuja de Jerez, como ejemplo de su alto coleccionismo, los encargos a pintores locales sevillanos, como a Antonio Cabral Bejarano, Juan de Lizasoain o Joaquín Domínguez Bécquer de numerosas obras, muchas aplicadas a la decoración y engrandecimiento de la arquitectura de San Telmo, o las citadas obras fotográficas son muestra, junto a los innumerables encargos de cerámicas, mobiliario y demás obra suntuaria, de un potente patrocinio artístico.

En relación a la pintura, conocemos bien la extensa y rica colección atesorada por los Duques de Montpensier en sus diferentes residencias andaluzas, considerada por muchos como una de las más importantes y ricas de la España del momento; no en vano, y por referirnos sólo a algunos ejemplos, podemos recordar como de los muros de San Telmo colgaban ricas copias de Tiziano, *el Laocoonte* de El Greco, los cuatro lienzos de Zurbarán para la Cartuja de Jerez –parte de la obra cumbre del maestro extremeño-, o la *Virgen de la Merced*, del mismo autor, la *Virgen de la faja* de Murillo así como magníficas vistas y retratos contemporáneos, estos últimos, donados en su mayoría al Ayuntamiento de la ciudad por los herederos de los Duques³². Muchos de estos cuadros, quizás los más emblemáticos y de mayor valoración en la colección, fueron expuestos en la ciudad norteamericana de Boston durante los años del Sexenio revolucionario y I República española, momento en el que los Duques estuvieron exiliados, como forma de proteger parte del patrimonio artístico atesorado en San Telmo³³.

³¹ Véase Fontanella, Lee y García Felguera, María de los Santos, *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, Focus, 1994.

³² Véase Falcón Márquez, Teodoro, *El Legado Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla*, Revista del Laboratorio de Arte, nº 3, Universidad de Sevilla, 1990.

³³ Además del Catálogo de la colección artística de los Montpensier del año 1866, y del estudio de Lleó Cañal, opus cit., 1997, véase Rodríguez Rebollo, Ángel, *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Fundación universitaria española, Madrid, 2005.



Jean Laurent, *La Virgen de la Merced y Santos*, de Francisco de Zurbarán, de la Galería de los Duques de Montpensier. Fotografía, ca. 1870. Archivo Ateneo Madrid.



Jean Laurent, *La Virgen de la Faja de Bartolomé* Esteban Murillo, de la Galería de los Duques de Montpensier. Fotografía, ca. 1870. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

La escultura, las artes decorativas y suntuarias y el mobiliario –con magníficas piezas de cerámica y ebanistería-, especialmente para los Palacios de San Telmo y Sanlúcar, constituyen uno de los aspectos más desconocidos de lo que fue la gran colección artística y patrimonial de los Montpensier. Más adelante, en el capítulo dedicado a los interiores de San Telmo, en el que tratamos de definir lo que fue el

novedoso gusto de los Montpensier en la Sevilla de mediados del XIX, hacemos un recorrido desde las ricas piezas de escultura en mármol o barro cocido, de artistas contemporáneos, los tibores o vasos del Japón, la cerámica marroquí o los formidables muebles de *boule*. Para las iglesias –y sus hermandades-, conventos y ermitas restauradas bajo el patronazgo de los duques también se encargaron ricas piezas de mobiliario y destacados objetos litúrgicos, ejemplo de una contribución directa sobre las devociones populares, ancladas profundamente en la cultura y la religiosidad de la región.

Si hablamos de libros o innovaciones científicas y tecnológicas, Montpensier está en una destacada primera línea, pues Antonio de Orleans fue un hombre atraído por las ciencias. Sus bibliotecas en San Telmo o Sanlúcar estaban repletas de novedades bibliográficas y revistas en este sentido. Colaboró en la gestación de la Escuela de Ingenieros de Sevilla, por cuya marcha siempre se interesó, llegando incluso a coleccionar máquinas y proyectos diseñados por sus alumnos y profesores. Su pasión por la técnica lo llevó a comprar y encargar el montaje de máquinas de vapor en sus jardines y diversa maquinaria agraria para sus haciendas. Su interés, siempre altísimo, por la traída de agua, gas o electricidad a sus residencias palaciegas lo demuestra la extensa colección de catálogos y cartas comerciales conservadas en su archivo.

Por otro lado, y en relación a las tendencias estéticas orientalistas que tanto atrajeron a Antonio de Orleans, debemos decir que no sólo fue un pionero orientalista instalado en Andalucía, y que construyó un auténtico complejo palaciego en un singular y elegante estilo neoárabe, muy personal y altamente exótico, sino que propuso esta estética como parte de una corriente cultural y política en alza, como rostro visible de un historicismo que en parte estaba relacionado con su propuesta de modelar otro arquetipo de monarquía liberal para España.

En este sentido, el Duque de Montpensier fue una pieza más en el difícil puzle europeo del poder y del emergente sistema colonial. Su participación como príncipe de la familia Orleans –reinante en Francia entre 1830 y 1848- en las campañas militares de Argelia, su viaje por el Mediterráneo oriental en 1845, de carácter diplomático y político, y su fiebre por la estética árabe lo insertan dentro de una corriente de pensamiento político, cultural y artístico muy propia y común en los hombres de poder

de su tiempo. Su vida está intrincada en el mundo complejo y diverso que representa el siglo XIX europeo, participando plenamente del apasionamiento romántico por poseer y conocer las culturas denominadas como orientales, hasta entonces ajenas, lejanas y altamente mitificadas. Andalucía, un punto europeo de fuerte conexión histórica y cultural con Oriente –pese a ser territorio de fuerte y larga tradición cristiana y europea-, acogió finalmente a un personaje, que pese a ser considerado siempre un extranjero, un francés, participó activamente de su vida cultural, promoviendo, entre otras cosas, políticas de patronazgo y mecenazgo artístico que finalmente comienzan a valorarse positivamente³⁴.

³⁴ Aunque todavía en la actualidad la acción de patronazgo y mecenazgo cultural que los Duques de Montpensier desempeñaron en Andalucía es en parte desconocida, cada vez existe un número mayor de instituciones, historiadores y personas que valoran positivamente su labor. Palacios como los de San Telmo en Sevilla –rehabilitado y finalizado por los Duques- o el de verano de Sanlúcar de Barrameda son sedes actuales de instituciones políticas de máxima relevancia, como la sede de la Presidencia de la Junta de Andalucía o el Ayuntamiento de esta ciudad gaditana respectivamente. Los jardines de estos complejos palaciegos son hoy parques públicos. Aunque no estudiada aún en profundidad, la labor de protección de hermandades y tradiciones culturales y religiosas de la Baja Andalucía, así como su participación en la restauración de templos de gran valor histórico y artístico, es cada día más ponderada, pues a poco que se investigue sobre las décadas centrales del siglo XIX sevillano o andaluz, aparece la presencia inevitable de los Montpensier, que con una meditada línea de actuación en lo cultural –también en lo social y lo político- proyectaron una imagen de su poder fáctico como miembros clave de la familia real española.

4. EL PALACIO DE SAN TELMO Y LOS DUQUES DE MONTPENSIER.
REFORMA, RESTAURACIÓN Y CONCLUSIÓN DE UN EDIFICIO HISTÓRICO.

4. 1. EL REAL PALACIO DE SAN TELMO EN LA ENCRUCIJADA DE 1850: REHABILITACIÓN Y PRIMERAS REFORMAS EN EL PALACIO DE LOS MONTPENSIER.

Hablar de la relación entre el Palacio de San Telmo y los Duques de Montpensier en la Sevilla del siglo XIX es hablar de un maridaje exitoso y casi absoluto. Podríamos calificar a esta historia como un triunfo total no solo para el urbanismo de la ciudad, para parte de su arquitectura más señera y para lo artístico en general, sino también para lo político, lo cultural y social. Si en levantar San Telmo *ex novo* se empleó más de cien años –todo el siglo XVIII-, y esto solamente en parte, con estos nuevos propietarios el edificio es concluido en apenas dos décadas, pasando de colegio de náutica a exclusivo palacio, y erigiéndose en este tiempo, nada más y nada menos, que una de las cuatro torres, y tres de las cuatro fachadas, proyectadas en origen, pero no ejecutadas. Antonio de Orleans hizo de la reforma y conclusión de San Telmo obra y empresa propia desde el primer momento, mostrando un compromiso ejemplar en la consecución de todas las actuaciones arquitectónicas y decorativas necesarias, así como en la aplicación de una estética acorde y respetuosa con el histórico edificio. Los Duques de Montpensier estuvieron claramente decididos a llevar a cabo una necesaria restauración y una conclusión que hizo de San Telmo una obra gloriosa. Siempre San Telmo fue elogiado como epicentro de la Corte de los Montpensier, y no se conocen críticas, ni contemporáneas ni actuales, a las obras que impulsaron o a lo que este palacio representó en aquel periodo a nivel estético y artístico.

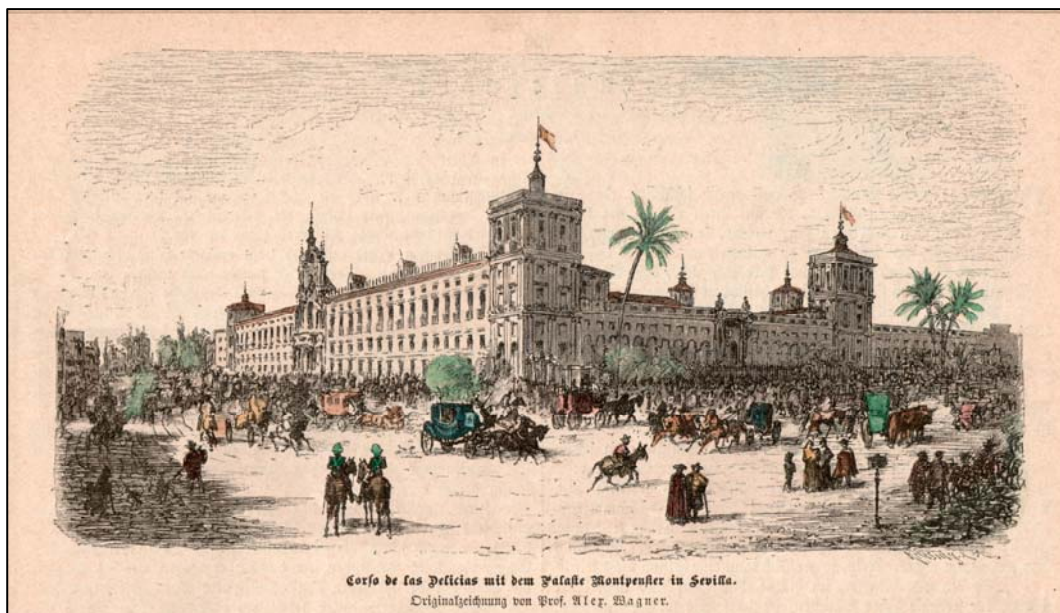
Con el gran arquitecto Balbino Marrón y Ranero¹, para la planificación y dirección de las grandes cuestiones, y un importante equipo de profesionales –a la sombra hasta ahora- formado para la ejecución directa de las reformas, San Telmo es, no sólo concluido, sino rehabilitado y restaurado magistralmente, así como convertido en una confortable y moderna residencia. Toda la técnica, la funcionalidad y la comodidad posibles para la época se unieron a un entendimiento y respeto por la obra barroca original de los Figueroa realmente ejemplar, muestra de las altas capacidades y sensibilidad que confluyeron en aquel San Telmo decimonónico. Los Duques y Marrón, patronos y artista, se convirtieron en los mejores restauradores posibles, y el último, en

¹ Mercedes Linares ha presentado en Mayo de 2014 su Tesis doctoral sobre este arquitecto, todavía inédita, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

el más cualificado ejecutor de aquel estilo barroco que proyectaran los Figueroa; todo, sin apartarse de la funcionalidad que ahora demandaban los Montpensier.

El Parque de San Telmo, diseñado por el propio Duque y puesto en marcha por el *jardinero jefe* André Lecolant, gozó de una gran fama y prestigio, tanto en Sevilla, como en el exterior, y fue convertido en un punto clave de internacionalización y europeización para el propio palacio y para los mismo Duques. Estos extensos y ricos jardines fueron fotografiados por todos los profesionales que visitaban a los Duques o trabajaron para ellos. El paseo por aquel precioso jardín *a la inglesa* lleno de caprichos arquitectónicos, naturalezas construidas y cercados para animales raros o exóticos, debió convertirse por la crónicas del momento en una experiencia muy disfrutable y apetecible. Su riqueza botánica inigualable y su ambiente fresco por el riego abundante hicieron de estos jardines un enclave altamente valorado en la ciudad, hasta el punto de que finalmente se convirtieron en parque público².

Todos los logros artísticos, culturales y sociales de los Montpensier tuvieron casi siempre a San Telmo como epicentro, que queda convertido en el punto de partida y retorno de absolutamente todo en sus vidas.



Xilografía coloreada a mano, *Corso de las Delicias mit dem Palace Montpensier in Sevilla*. Ca. 1880. Colección particular.

² Capítulo de esta tesis doctoral y artículo del autor aprobado en la *Revista Goya* y pendiente de publicación en 2016.

San Telmo en 1850: El nacimiento de un palacio y la eclosión de la Corte de los Montpensier.

Los Montpensier y sus hijos veneraron San Telmo y su magnífico parque, sus salones, sus patios y su capilla, la Ría de los jardines, la montaña, las estufas, las espesas arboledas y los prados. Cuando llegaron a Sevilla y compraron el conocido como Colegio de San Telmo y las huertas aledañas eran muy jóvenes, con sus proyectos de futuro aún por redefinir tras los acontecimientos revolucionarios de 1848 en Francia. Comenzaron la rehabilitación del enorme edificio adquirido con la ilusión de crear una primera morada, y soñaron con concluirlo y embellecerlo tanto que pareciese el gran palacio de una auténtica corte principesca. Sus espacios interiores pasaron rápidamente a tener un aspecto regio, con ricos revestimientos y un comfortable mobiliario y, las huertas aledañas, quedaron convertidas en un jardín de ensueño, un parque a la inglesa, romántico y pintoresco, único en su entorno.

El día a día de San Telmo se tornó ajetreado, vivo, visitado a menudo. En poco tiempo los Montpensier lograron forjar en Sevilla un entorno aristocrático, repleto de comodidades, muy apetecible y de difícil olvido en periodos de exilio. La atracción que por Sevilla y Sanlúcar de Barrameda, el *sitio* para el veraneo, llegó a sentir la Infanta Luisa Fernanda fue enorme, casi sorprendente por su sinceridad. En las cartas conservadas desde el exilio en París o Lisboa –los Duques sufrieron varios periodos de alejamiento forzoso- sus comentarios a amigas o damas de compañía andaluzas sobre la magnificencia de San Telmo, sus salones y jardines, o sobre su Palacio de Sanlúcar y la espléndida playa de esta ciudad, muestran una nostalgia y un efusivo recuerdo que conectan con un fuerte sentimiento de pertenencia a Andalucía, a sus gentes y al mundo que ellos crearon aquí; una auténtica corte forjada y cuidadosamente trabajada año a año desde su llegada en 1848³.

³ Agradecemos a la historiadora María Dolores Rodríguez Doblas estos datos acerca del gusto y la atracción de la infanta Luisa Fernanda por Andalucía. Correspondencia entre la Infanta Luisa Fernanda de Borbón y sus damas de compañía en el Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda (en adelante AOBS).



Fachada principal del Palacio de San Telmo, del Álbum Sevillano de Carlos Santigosa, 1850-52, Grabado. Colección particular.

Los Montpensier impusieron inmediatamente en San Telmo una vida privada rodeada de piezas artísticas, lujo y comodidad, circunstancia considerada un medio – o quizás un fin en sí- para proyectar una idea de excelencia y poder afines no sólo a su condición social, sino a sus aspiraciones políticas. Como afirmara el historiador Jacob Burckhardt, las élites sociales del Renacimiento poseían una actitud ante la existencia en cuanto *obra de Arte*, consideración que podría aplicarse a gran parte de las élites sociales de toda la historia y, sin ninguna duda, a los Duques de Montpensier, que nunca renunciaron a una cotidianeidad lujosa y a una vida un tanto ritualizada, tan imitada y con tanta proyección, como si de una gran obra de arte se tratase⁴. Además, la atracción de Montpensier por las novedades técnicas de su tiempo provocará que San Telmo y su corte de influencia se conviertan también en centro receptor y casi experimental de muchas vanguardias técnicas o inventos, algo que confiere a los Duques un halo de progreso, y que paradójicamente, no fricciona en absoluto con su participación y defensa de tradiciones e instituciones conservadoras.

⁴ Véase Burckhardt, J. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, 1979, obra de una gran proyección metodológica para el análisis de la élites sociales y su mundo a lo largo de la Historia.



A. Delacroix, *San Telmo en 1850. Séville*. Acuarela. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

La rica biblioteca y la magnífica colección artística con la que se hicieron los Montpensier, especialmente en el campo pictórico, con cuadros de referencia máxima en la Historia del Arte español, como el *Laocoonte* del Greco, los maravillosos Zurbaranes de la Cartuja de Jerez o la *Virgen de la Faja* de Murillo constituyó un logro cultural e intelectual decisivo en la Sevilla de 1850 y, no olvidemos, que el espacio contenedor de dicha colección era el propio San Telmo, un hito arquitectónico ya valorado y reconocido entonces. Por otro lado, la ya comentada atención y curiosidad que siente Antonio de Orleans hacia los inventos, como los de la electricidad, el telégrafo o la fotografía, complementan un estilo de vida que mezclaba sin complejos tradición histórica y modernidad. Una mirada al pasado nunca significó para Montpensier desatender el futuro. Sin ir más lejos, la fotografía fascinó desde muy pronto al Duque, que coleccionó numerosos y magníficos álbumes, algunos de ellos pioneros en Andalucía, y con los interiores y vistas de San Telmo incluidas como temática, algo que podría estar relacionado con un sentimiento complaciente y orgulloso para con la corte que había sido capaz de levantar en Sevilla.

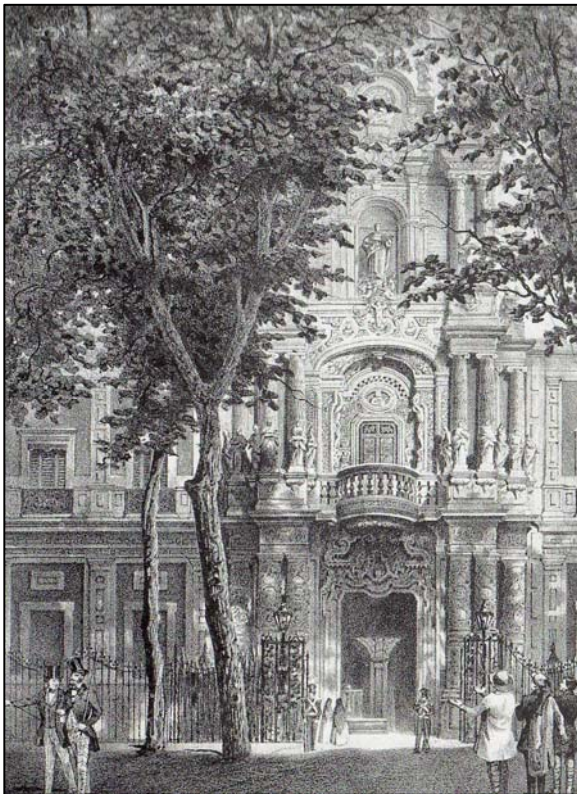
El desarrollo de las artes decorativas y ornamentales aplicadas a la arquitectura –los Palacios de San Telmo y Sanlúcar son muestra fabulosa de ello–, el fastuoso diseño de

interiores, algo aprendido en los palacios franceses, el soberbio y variado mobiliario y, en suma, todo aquello que contribuyó a una rica vida doméstica y material, fue convertido en paradigma del gusto en aquella Sevilla decimonónica; aquello que precisamente ha venido a denominarse de forma genérica el *goût Montpensier*, gusto y estilo que sería ampliamente emulado en los palacios y casas sevillanas más relevantes de la época. El impacto estético y visual, y por qué no, espiritual, que causa San Telmo como epicentro de la Corte de los Orleans en el estilo y forma de vida de la ciudad del 1850 será arrollador, hasta el punto de fijar y encauzar una gran cantidad de normas sociales, gustos y novedosos hábitos a los que las élites sevillanas no estaban acostumbradas. Las Casas de Osuna o Medinaceli, por citar algunas de las más sobresalientes, no podrán escapar a la brillantez y suntuosidad que San Telmo proyectará en la ciudad, llegando incluso a iniciar remodelaciones en sus palacios sevillanos para adecuarlos a las nuevas tendencias estéticas impulsadas y traídas por los Montpensier⁵.

El triunfo del Palacio de los Montpensier en Sevilla se fundamenta también en el hecho de ejercer un liderazgo a nivel social sin discusión. San Telmo fue una auténtica corte paralela a la de Madrid, con tonos casi virreinales en la Baja Andalucía, altamente protocolaria y ceremoniosa, y a menudo visitada por altas personalidades y príncipes de las casas reales europeas. Como ha escrito el Profesor Lleó Cañal en relación a San Telmo en este periodo, este palacio vino a adquirir un carácter de plataforma y proyección futura, un valor simbólico que pasó inmediatamente a materializarse en la sede de una corte alternativa a la oficial. Montpensier y su padre el Rey Luis Felipe de Francia se mantenían todavía en 1849 en la convicción de que los informes diplomáticos sobre la mala salud de la Reina eran ciertos –fuera a parte de la imagen de Francisco de Asís, tan poco respetada- y que, por tanto, los Orleans acabarían por sentarse en el trono de España por una vía indirecta. En la década de 1850 la ambición del joven Duque, con toda la vida por delante para fraguar una cuidadosa carrera que le habría de llevar al trono, es claramente perceptible; y mostrar sus poderes a través de una morada representativa es un objetivo primordial.

⁵ Véase Lleó Cañal, V. “*El impacto de la Corte de los Montpensier en Sevilla...*”, en *La Sevilla de los Montpensier*, Focus, Sevilla, 1997, pp. 84-117.

Poseer el antiguo Colegio de San Telmo en aquella Sevilla preindustrial, que va saliendo a duras penas de un auténtico Antiguo Régimen, era poseer la ciudad, y por ende, dominar sus estructuras políticas y sociales. Los Duques encajaron rápidamente en su vida social y cultural. Sevilla los recibe con los brazos abiertos y los hacen de inmediato partícipes de sus fiestas y tradiciones, así como miembros de honor de sus instituciones o corporaciones más señeras, ocurriendo exactamente lo mismo con las localidades elegidas para el descanso y el ocio, como en Sanlúcar de Barrameda⁶.



J. Donón, litógrafo y F. J. Parcerisa, dibujante. *Puerta principal del Palacio de San Telmo*, 1856. Litografía. Madrid, colección particular.

La acción política, social y cultural que se fragua y se dirige desde San Telmo, con una importante labor de patronazgo y mecenazgo cultural, fomento e impulso de tradiciones locales -especialmente las sevillanas-, como el mundo de las hermandades y la Semana Santa, las romerías -como la del Rocío o Valme-, la fiesta del Corpus, o la reciente Feria, generan un punto de conexión sin igual con la idiosincrasia andaluza del momento, interés por cierto que también está en relación con el carácter romántico del joven Duque y con el fervor cristiano de la religiosa Infanta.

⁶ Los Ayuntamientos de Sanlúcar de Barrameda, en Cádiz, o los de Castilleja de la Cuesta o Villamanrique, en Sevilla, localidades donde los Duques tienen propiedades, los agasajan continuamente, pues su sola presencia les reportaba, aparte de grandes gastos, grandes honores y prestigio. En una época pre-turística, como lo fue la Europa de 1850 y 1860, la presencia de personalidades en determinados lugares constituía por sí una excelente campaña turística.

Como relata la investigadora Fernández Albéndiz en su libro *Sevilla y la Monarquía, las Visitas Reales en el Siglo XIX*, Luisa Fernanda, muy devota y gran amante de la Semana Santa, celebraba todos los Jueves Santo en San Telmo la ceremonia del lavatorio, en la que los Duques daban de comer y lavaban los pies en sus aposentos privados a doce mujeres y doce hombres pobres. Los Montpensier convirtieron la salida del Palacio la tarde del Jueves de Pasión en un auténtico espectáculo socio religioso, signo de su comprometida contribución con todas las prácticas religiosas sevillanas. Por otra parte, el acto poseía sin lugar a dudas un marcado carácter político, pues el protagonismo de los Duques demostraba el papel de *autoritas* que desempeñaron en la ciudad, al menos durante sus dos primeras décadas. Según el cronista Félix González de León la Infanta salía de San Telmo con gran gala y adorno, acompañada de todas las autoridades, jefes, corporaciones y oficios, yendo todos a pie. Visitaba algunos sagrarios y recorría las calles más céntricas y señeras de la ciudad, como si de una auténtica reina en acto oficial se tratase⁷.

Los dibujos y aguadas que encargó el Duque al pintor Antonio María de Vega, esta vez sobre la comitiva oficial en la ceremoniosa procesión del Corpus Christi sevillano – un hito cultural e histórico en la ciudad-, en el año 1866, son la mejor muestra del papel desempeñado y del ambiente cortesano que los Montpensier alcanzaron en la Baja Andalucía⁸.



Antonio María de Vega. *Los Duques de Montpensier en la Procesión del Corpus Christi en Sevilla, 1866*, aguada. Colección particular.

⁷ En Fernández Albéndiz, M^a del Carmen, *Sevilla, Corte de los Montpensier*, en *Sevilla y la Monarquía, las Visitas Reales en el Siglo XIX*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 174-175.

⁸ Lleó Cañal, V. opus cit. 1997, pp. 69-70.

La restauración y rehabilitación de monumentos bien conocidos y simbólicos a nivel histórico, y con urgentes necesidades por su estado de abandono o ruina, constituye, como sabemos, uno de los capítulos más felices, hábiles y rentables para los Duques en Andalucía. Como el propio San Telmo, que necesitaba de unas nuevas manos y un mejor mantenimiento, el simbólico Monasterio de La Rábida, la Ermita de Valme, en Dos Hermanas, o el Convento de la Virgen de Regla en Chipiona, se vieron favorecidos por su patrocinio e impulso artístico, cultural y religioso, que como hemos apuntado, fue inteligente y útilmente dirigido. Aunque Luisa Fernanda y sus hijos fueron todos firmes seguidores de estas devociones y tradiciones, en el Duque de Montpensier existía una visión que se apartaba más allá de lo meramente cultural. Su contribución al mantenimiento de estos edificios, que guardaban y sostenían una sentida religiosidad, a parte de forjar sobre los Duques una aureola de justos cristianos, creó a su alrededor una atmósfera de magnanimidad que los protegió y salvaguardó socialmente⁹.

Por otro lado, la acción benéfica, filantrópica y social de los Montpensier convirtió a San Telmo en parte central e indiscutible de este tipo de política aristocrática en la ciudad. El reparto de limosnas en fechas señaladas y las obras de beneficencia y asistencia hospitalaria culminaron con la fundación por parte de Luisa Fernanda de la Asociación de Beneficencia Domiciliaria de Sevilla, institución llamada a ser un paradigmático punto de partida para muchas acciones de caridad contra la pobreza y obras de asistencia a los enfermos de la ciudad. El interés constante de la Infanta por apoyar económicamente los beaterios de la ciudad, como el de la Santísima Trinidad o el del Pozo Santo, por la creación de Escuelas Dominicales femeninas, para la alfabetización de las niñas más desatendidas de Sevilla, o para la preparación de actos sociales, rifas e incluso corridas de toros para recaudar fondos con fines benéficos hicieron de la Corte de San Telmo un símbolo brillante del apoyo social de la aristocracia a los variopintos organismos de beneficencia existentes en la ciudad.

A través de los programas de conciertos, obras de teatros y bailes celebrados en San Telmo, así como de las listas de invitados, podemos afirmar y documentar un amplio y rico mecenazgo cultural, que no sólo se circunscribía al consabido gusto por la pintura,

⁹ De todas las restauraciones se elaboraba un librito explicativo para la familia y allegados, a menudo de la mano de Antoine Latour, sobre el lugar, el monumento, la devoción y la actuación llevada a cabo por los duques.

la fotografía, los libros, las revistas o la prensa. Los Montpensier fueron protectores de la reconocida Sociedad Filarmónica de Sevilla, cuyo presidente, el Conde del Águila, Fernando de Espinosa, se refería a ellos como *nuestros dignísimos socios protectores, los Señores Infantes Duques de Montpensier, siempre los primeros y a la cabeza siempre de toda idea digna y útil*¹⁰.

Centro de todas las miradas y lugar clave de muchas aspiraciones sociales, la Corte sevillana Orleans-Borbón de San Telmo comenzó a ser vista como un trampolín para los sueños y las esperanzas de prosperidad, tanto de aristócratas o altas personalidades, como de artistas, simples trabajadores o profesionales de todo tipo, que aspiraron a entrar al servicio ducal. San Telmo proyectó en Sevilla una imagen de triunfo social y una idea de espacio de oportunidades, viniendo a ser los Montpensier algo así como *una gallina de los huevos de oro* en la Sevilla de 1850, que aunque era ya una ciudad emergente, estaba aún bastante dormida y relajada¹¹.



Manuel Cabral Bejarano, *Salida de la custodia para la procesión del Corpus Christi*, 1857, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo del Prado.

Es probable que San Telmo viviera su periodo más fructífero y glorioso bajo los Montpensier, convirtiéndose en el único gran palacio en la ciudad con capacidad para

¹⁰ Vallés Chordá, Andrés, *Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla*. Anuario *GRHIAL*. Universidad de Los Andes. Mérida. Enero-Diciembre, N° 1, 2007. pp. 47-54.

¹¹ Para los Montpensier y su impacto en la ciudad de Sevilla, véase Lleó Cañal, V. *opus cit.*, 1997.

ejercer un efecto de impacto, una imagen de magnanimidad y grandilocuencia en aquel momento. El caudal económico, artístico y cultural que estos nuevos propietarios vierten en este enorme palacio desde Junio de 1849 en adelante no tendrá parangón ni en la ciudad ni en el país, a excepción de las iniciativas reales en Madrid o las de algunos grandes magnates como el Marqués de Salamanca. San Telmo pasa así con los Duques a constituir un punto de referencia ineludible, no solo en su entorno más inmediato, sino también a nivel nacional e internacional.

Esa capacidad de atracción y poder que San Telmo ejercía en el siglo XIX fue reflejada oportunamente por algunos visitantes e invitados, como Davillier, que opinaba que sus interiores eran de un exquisito gusto francés, o por Maximiliano de Austria, el futuro emperador de Méjico, que describe y relata su llegada al Palacio de los Montpensier en el mes de Septiembre del año 1851, y que no duda en calificarlo como *palacio de hadas* –todavía en plenas reformas, aunque ya con numerosos espacios y estancias perfectamente acomodadas-.

“Me imaginaba al más joven de los infelices hijos (del Rey Luis Felipe) en un piso miserable, apenas dotado de lo más imprescindible para un príncipe. Pero he aquí que un suntuoso carruaje (...) frena delante de nuestra fonda. Era el lujoso coche de ciudad del príncipe. Subimos a él y nos llevó al magnífico Palacio de San Telmo. La guardia estaba formada. Atravesamos las rejas de hierro que terminaban en flores de lis doradas (...) En el interior, un camarero me acompañó a la hermosa y amplia escalera doble, decorada con una selecta colección de cuadros, a cuyo pie montaba guardia un arquero con alabarda que anunció nuestra llegada con golpes de su arma en el suelo. En el extremo superior salía a mi encuentro un señor alto y rubio en frac negro, con el Toisón de oro alrededor del cuello y la cinta azul de la Gran Cruz Española (de Carlos III). Era el Duque de Montpensier, que me recibía en su palacio de hadas, recién amueblado.

(...) Me dirigió en afectado y ceremonioso francés parisino algunas palabras, tras lo cual me acompañó a través de dos salones amueblados de manera muy lujosa. En el tercer aposento que rebosaba oro y colores se encontraba una magnífica mujer de

aspecto principesco (...). Era la bella duquesa, segunda hija de (María) Cristina, de diecinueve años (...)"¹².



Alfred Dehodencq, *La Familia Montpensier en los jardines de San Telmo*, 1853, Óleo sobre lienzo. Colección del Duque de Segorbe.

Hacia menos de dos años que los duques habían dejado los Reales Alcázares y ya disfrutaban en San Telmo de unos interiores confortables, ricamente decorados, y de un ambiente principesco rígidamente ceremonioso, afín al de cualquier corte europea. Como se desprende de las palabras del príncipe Maximiliano, la suntuosidad que observó chocaba bastante con la situación de los Duques como príncipes en el exilio. Lo que Maximiliano parecía haber olvidado era la realidad de que, aunque las propiedades de los Orleans habían sido incautadas por el gobierno francés, la Infanta Luisa Fernanda estaba en España, es decir, en casa, bien arropada social y económicamente, con la herencia de Fernando VII todavía sin repartir, pero ya a su disposición. La Infanta recibió una fabulosa suma de más de tres millones de reales en efectivo, a parte de valiosísimas alhajas, ricas fincas, como la de Quitapesares en la provincia de Segovia y el Palacio de Vista Alegre en Madrid, una pensión anual de dos millones de reales en su calidad de heredera del reino, así como un millón más por su rango de infanta¹³.

¹² En *Bocetos literarios*, de Maximiliano de Austria. Citado de Ros, Carlos, *El Duque de Montpensier. La ambición de reinar*. Editorial Castillejo, Sevilla, 2000, pp. 138-139.

¹³ Sáinz de Medrano, Ricardo M. *Los infantes de Andalucía*, Veleció editores, Madrid, 2005, pág. 48.



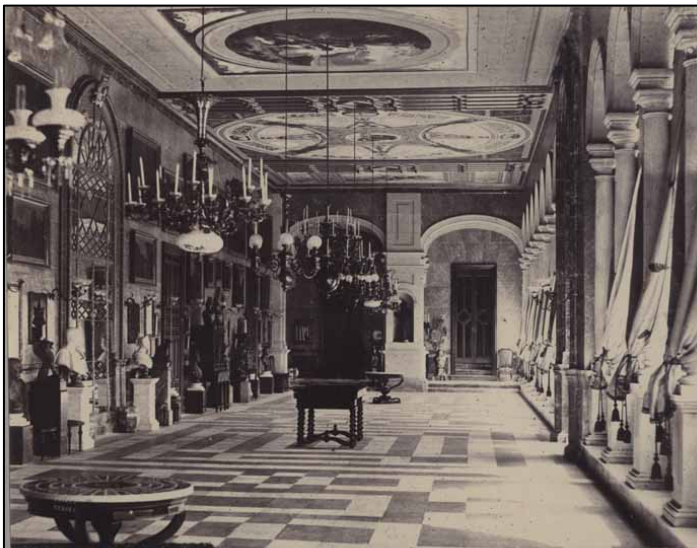
Joaquín Domínguez Bécquer, *Los Duques de Montpensier*, 1849, óleo sobre lienzo. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

La búsqueda 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. Instalados los Duques en Sevilla desde 1848 y, desechada la idea de permanecer en los Reales Alcázares, 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. 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.

Según la correspondencia interna de la Casa de Montpensier los Duques estuvieron interesados en un principio en la posibilidad de adquirir o alquilar el Palacio del Duque de Alba en Sevilla, el Palacio de Dueñas, pero esta intención quedó relegada a un segundo plano cuando la operación de San Telmo comenzó a prosperar y se hizo segura y oficial su compraventa. Los Montpensier habían sido obligados a renunciar a la exquisita Corte francesa y a sus palacios franceses de Neuville o Vincennes, a sus

interiores, a sus hermosos jardines y bosques circundantes. Con la adquisición de San Telmo, el sueño de volver a ese mundo perdido abruptamente afloraba de nuevo. San Telmo significó un punto simbólico de reencuentro con su propia tradición y trayectoria vital. De nuevo un palacio les serviría de residencia, pero también de imagen pública y privada.

El Palacio de San Telmo habría de convertirse desde su adquisición en 1849 y, a lo largo de las décadas sucesivas, en retrato y espejo de sus nuevos moradores y propietarios, que por ser hijos de Reyes no pudieron sino emular y proyectar una imagen de triunfo social, hacer visible su condición regia. San Telmo fue convertido en plataforma central de una auténtica corte, de cuidado protocolo, jugosa elegancia e impacto arrollador para aquella Sevilla del Ochocientos. Sería el epicentro de una activa y encumbrada corte, que más que ducal, siempre sería vista por el pueblo como real.



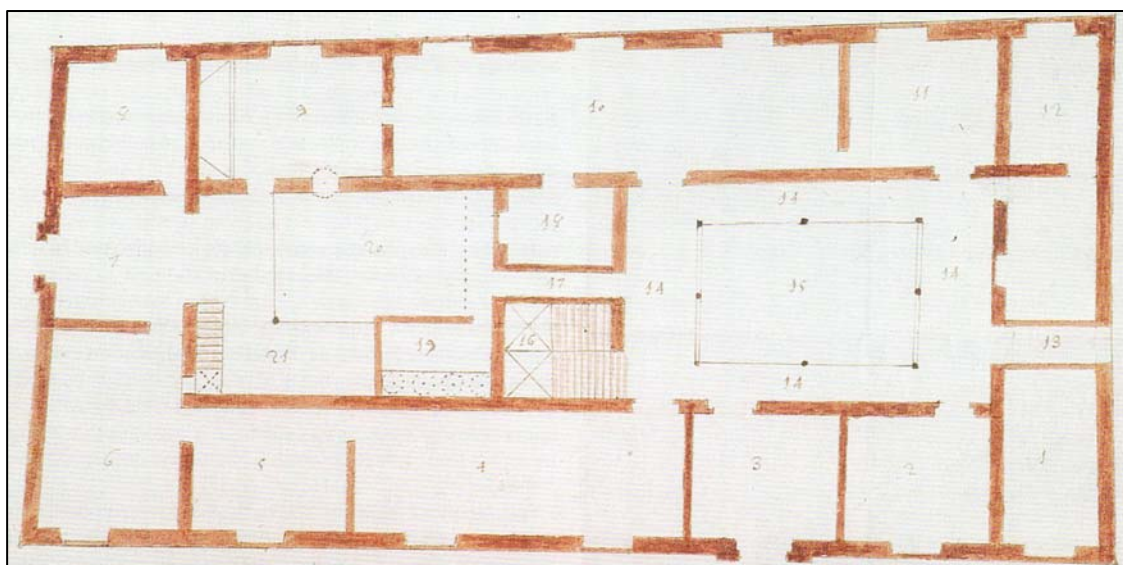
R. P. Napper, *Salón de las Columnas del Palacio de San Telmo*, ca. 1862. Colección Fotográfica de la Universidad de Navarra.



Anónimo, *Interior del Palacio de San Telmo*, ca. 1850, daguerrotipo. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

La primera rehabilitación del Palacio de San Telmo: las reformas para una Corte.

La primera piedra de San Telmo había sido colocada en Marzo de 1682. El proyecto de crear en Sevilla una Universidad de los Mareantes para la formación de marinos y oficiales en náutica, financiado y auspiciado por la Monarquía, nació del deseo de la ciudad de no permanecer impasible ante la decisión de trasladar la cabecera de la Flota de Indias a Cádiz, hecho que precisamente acaeció en el año 1680. El edificio ocuparía 135 por 65 metros aproximadamente, con dos plantas y cuatro torres en los ángulos de la planta rectangular, descritas como *miradores* en la documentación original. Tendría una fachada principal y una sugestiva portada de acceso a un gran patio, en el que se hallaría la capilla o iglesia a eje¹⁴. Según el Profesor Lleó Cañal, aunque el esquema y la disposición general del edificio quedaron fijados en la primera fase de obras en torno a 1681, el aspecto externo actual obedece a las intervenciones de los siglos XVIII y XIX, dirigidas por la saga de los Figueroa, quienes protagonizan el avance constructivo y decorativo del edificio, con un lenguaje mantenido y respetado por Balbino Marrón, el arquitecto que concluye San Telmo con los Montpensier¹⁵.



Planta del Colegio Seminario para huérfanos de marineros que se proyecta fundar en Sevilla (1681). Archivo General Indias, Sevilla¹⁶.

¹⁴ Lleó Cañal, Vicente. *El Palacio de San Telmo en el siglo XVII*, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Año XII, nº 51, Diciembre de 2004, Sevilla.

¹⁵ *Ibidem*. Pág. 46.

¹⁶ Planta del Colegio Seminario para huérfanos de marineros, que se proyecta fundar en Sevilla (1681). Archivo General de Indias, M P. Europa y África, 13.

Durante todo el siglo XVIII se mantiene la tradición tipológica y compositiva, así como el lenguaje que impone Leonardo de Figueroa, pues aunque el academicista Lucas Cintora actuará en el edificio, sólo ejecuta la escalera principal e interviene en el claustro y zaguán, siguiendo lo proyectado en los planes originales y lo dispuesto por Figueroa. Los hijos y nietos de Leonardo (Matías, Ambrosio y Antonio de Figueroa), continuarán con su obra, hasta la época de Balbino Marrón, que como afirma Delfín Rodríguez, sigue la obra como si de un miembro más de la familia de los Figueroa se tratase¹⁷.

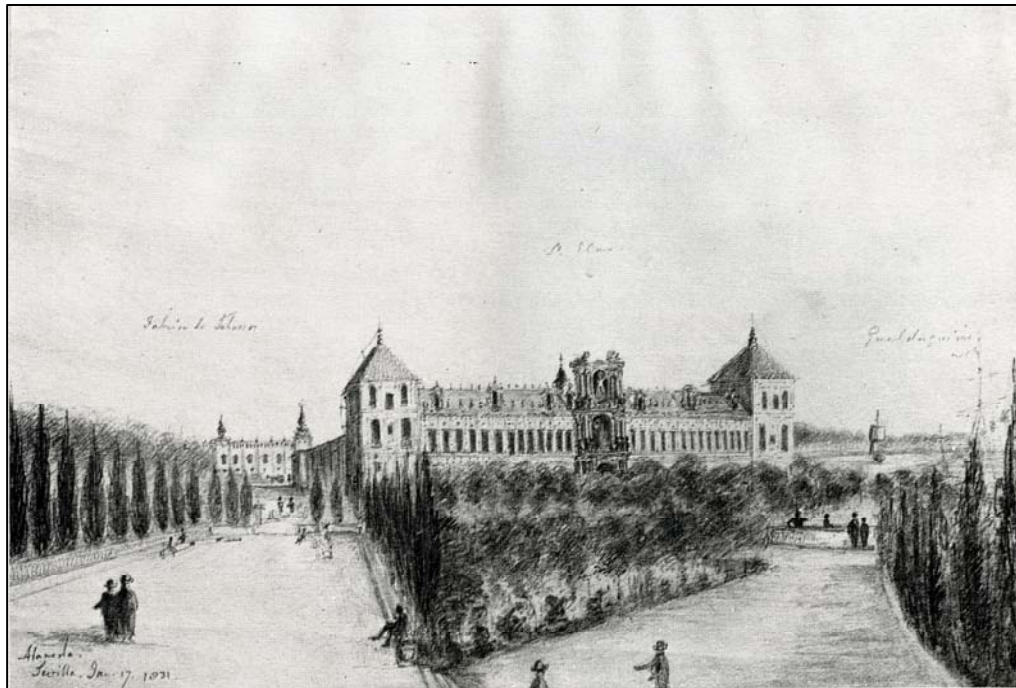
Por ello, cuando en la década de 1850 Marrón se hace cargo de las necesarias intervenciones rehabilitadoras en San Telmo, asume inteligentemente en su proyecto la herencia de los Hermanos Figueroa y comprende, frente a su gusto y sus convicciones clasicistas y académicas, que debía mantenerse en esa tradición, posiblemente por considerar que San Telmo era ya una *arquitectura de la ciudad*, bien fraguada en la conciencia colectiva de los sevillanos¹⁸. Una gran nómina de artistas y viajeros románticos, algunos del prestigio de Richard Ford, no dudaron en dibujar entre los muchos hitos arquitectónicos de la ciudad, el Colegio de San Telmo, junto al Río y a los jardines de Cristina. Pintores locales o foráneos señalarán en sus obras su importancia simbólica a nivel urbano y artístico, casi presagiando la prometedora proyección iconográfica que tendría el edificio como brillante marco de la vida pública y privada de los Montpensier en la Sevilla del Romanticismo.

Desde 1847 San Telmo dejó de ser colegio de náutica, quedando el edificio infrutilizado, sin un rumbo claramente decidido, y paralizadas ya sus obras de mantenimiento y conclusión. La planta y los muros de San Telmo no estaban ni mucho menos completados y sin embargo el edificio parecía entrar en una ambigua y oscura etapa, reflejo de ese momento de final y cierre de una institución como la Universidad de Mareantes. Los posibles usos proyectados para el edificio, increíblemente dispares – sede de la Sociedad del Ferrocarril, Universidad literaria o instituto de segunda enseñanza-, fueron fruto, por un lado, y en términos generales, de la desidia administrativa, política y económica, y por otro, consecuencia del carácter colosal del

¹⁷ Véase Rodríguez Ruiz, Delfín. *El Real Colegio Seminario de San Telmo de Sevilla (1700-1780)*. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Año XII, nº 51, Diciembre de 2004, Sevilla. pp. 49-51.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 48.

proyecto de San Telmo, cuya adaptación podría suponer una ruina a las arcas de cualquier organismo o institución pública.



Richard Ford, *San Telmo y Alameda, Sevilla*, dibujo, ca. 1831. Colección Brinsley Ford. Londres

Como afirma Montoto y Vigil en su *Guía general de la ciudad de Sevilla*, *Los Duques consiguieron San Telmo a consecuencia de la Ley sancionada por S. M. la Reina el 16 de Junio de 1849, por la cual se autorizó al gobierno para enajenar el citado edificio*. Comenta también que *se han hecho y se están haciendo en él importantísimas obras que variarán por completo todo su interior*.¹⁹ San Telmo y su huerta fueron tasados en 1.504.800 reales, aunque la enajenación costó a los Montpensier 1.819.812 reales. La operación contó con el apoyo evidente y obligado de las Cortes, la Reina Isabel II y el ministro de Comercio, Instrucción y Obras públicas, Juan Bravo Murillo en aquel momento. A esta compra se sumaron los terrenos y huertas del antiguo Convento de San Diego, la Huerta de la Isabela y parte del antiguo jardín municipal de aclimatación, que ampliaron la propiedad para la ejecución de los jardines.

En la valoración y tasación de la Casa Colegio de San Telmo en 1849 participan el arquitecto Juan Manuel Caballero y el agrimensor y maestro de obras José Gutiérrez, por parte del Rector de la Universidad de Sevilla, pues el edificio había pasado a

¹⁹ Montoto y Vigil, P. *Manual Histórico-topográfico...Guía general de Sevilla*. Sevilla, 1854.

depender del Ministerio de Instrucción Pública, y el arquitecto Balbino Marrón y el agrimensor Miguel González, por parte de los Duques, como queda reflejado en los documentos de tasación conservados en el Archivo Orleans-Borbón. Ambos arquitectos afirmaron *haber visto, reconocido, medido y tasado* (...) el edificio, y certificaban que poseía 17.790 varas cuadradas de superficie distribuidas entre la planta baja y la principal, así como en patios, patinillos, zaguán, escaleras, entresuelos, corral, jardín y habitaciones del capataz de la huerta. También se especifican en la documentación los materiales de construcción, comenzándose a especificar en primer término que *el macizado de los cimientos son al estilo del país, con fábrica de ladrillo y piedra, maderamen de pino de Flandes y solerías de ladrillo y losas de Génova*, pasando después a concretar otros aspectos sobre techumbres y vanos para finalizar certificando que el edificio *está en buena vida* (...) ²⁰.

Balbino Marrón y Ranero fue, como sabemos, el arquitecto elegido por los Montpensier para valorar y tasar San Telmo con toda la seguridad y confianza necesarias para una operación de este tipo. La razón de dicha elección se fundamenta en las responsabilidades que el arquitecto ya asumía por entonces en la ciudad. Desde 1845 Marrón era el Arquitecto Municipal de Sevilla y no había en el entorno inmediato especialista de mayor valía, experiencia y prestigio. Pertenece a la Real Academia de San Fernando de Madrid y, también, a las sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría ²¹.

Marrón pasa así a ser el hombre de máxima confianza de los Duques en temas de arquitectura. En pocos años es nombrado *Arquitecto oficial de SS. AA. RR.* los Infantes en todas sus propiedades de Andalucía, convirtiéndose en alguien imprescindible en estos primeros tiempos en los que los Duques rehabilitan o levantan gran número de edificios al mismo tiempo. Dirigió las obras de los Palacios de San Telmo,

²⁰ Documentos de tasación conservados en el Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda (en adelante AOBS), Legajo 245, Piezas 3 y 8.

²¹ Para este arquitecto véase: Suárez Garmendia, J. M. *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del Siglo XIX*. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1986. Falcón Márquez, T. *El Palacio de San Telmo*, Gever, Sevilla, 1994. Rodríguez Barberán, F. J. *El plano del Cementerio de San Fernando, obra de Balbino Marrón y Ranero*, Archivo Hispalense, Nº 221, Sevilla, 1989. Véase también la Tesis doctoral de González Córdón, Antonio, *Sevilla 1849-1929. Arquitectura y ciudad: la vivienda obrera y lo Urbano en la formación de la ciudad contemporánea*, Universidad de Sevilla, 1981. Hasta 2014, año en el que ha sido presentada una Tesis doctoral en la Universidad de Sevilla sobre este arquitecto, no existían estudios globales que valorasen como es debido la obra de este gran arquitecto activo en la Sevilla de mediados del siglo XIX.

Villamanrique y Castilleja, en Sevilla, y las de la residencia de verano de Sanlúcar de Barrameda, los proyectos en las propiedades rústicas, como en los sevillanos cortijos de Majaloba o Gambogaz, o en la finca sanluqueña de El Botánico. Por otro lado, la rehabilitación de edificios religiosos también estuvo dirigida y supervisada por Marrón, como los Monasterios de la Rábida, Nuestra Señora de Regla, en Chipiona, o la Ermita de Valme de Dos Hermanas, fruto del consabido mecenazgo cultural de los Duques²².



Anónimo, *Vista de Sevilla desde la Giralda*, con San Telmo al fondo, ca. 1850, daguerrotipo. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

El arquitecto Balbino Marrón se había formado en Madrid, en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, y había vuelto a Andalucía –aunque era vasco, su familia estaba afincada en Sevilla- para ocupar el puesto de Arquitecto Municipal de la ciudad de Jerez de la Frontera, cargo que desempeñó entre 1838 y 1845. Esta actividad la compaginó con el diseño y construcción de algunas haciendas en la campiña y casas-palacio y bodegas en la ciudad, así como con la docencia de la materia de Matemáticas

²² A estas propiedades en las que Balbino Marrón trabaja como arquitecto oficial y director, habría que sumar también sus actuaciones en los caseríos de las Haciendas agrícolas de Gambogaz, San Luis, del Vado y Majaloba. Véase: Lleó Cañal, V. op. cit. 1997. Gómez Díaz, Ana, *El Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Ayuntamiento de Sanlúcar, Sanlúcar de Barrameda, 1989. Rodríguez Díaz, Manuel, *De jardín de aclimatación a recreo orientalista: el Botánico de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*. Revista Goya, nº 329. Madrid, 2009.

en el Instituto de segunda enseñanza de esta ciudad, el más antiguo de la región²³. Pasa a Sevilla en 1846, donde es nombrado arquitecto municipal y, con el tiempo, ya en 1860, arquitecto provincial, a lo que habría que sumar desde 1853 el título de Arquitecto Oficial de los Duques de Montpensier²⁴. Sus proyectos y sus intervenciones supusieron para la Sevilla de mediados del siglo XIX una transformación y una renovación vital para su entrada definitiva en la edad contemporánea. Su capacidad de trabajo, sus ideas urbanas, y sus obras, a menudo felices por su elegante sencillez y su utilidad, lo enmarcan como un profesional muy reconocido y respetado.

Junto a Marrón, que no dirigirá realmente las obras de San Telmo hasta 1854, debemos hablar y valorar a un alto equipo de profesionales muy reconocidos en su tiempo, cuyos miembros, igualmente bien formados y con una gran capacidad de trabajo, serán los que verdaderamente estén a pie de obra en la primera rehabilitación del palacio, la ejecutada entre 1849 y 1853, y que hará posible que San Telmo sea habitable para los Montpensier.

Este magnífico equipo del que hablamos está encabezado por el agrimensor y maestro de obras José Gutiérrez, que junto al cantero José Barradas, llevará todo lo referente a cantería, obras y estructuras. Él es el verdadero artífice y director de la rehabilitación inicial de la que hablamos en este estudio, pues por sus manos pasaron todas las primeras decisiones junto al Duque. Aunque no hemos localizado su título de agrimensor o maestro en construcción en la Real Academia sevillana –fue el agrimensor que tasó la huerta de San Telmo en representación del Estado-, y hoy podríamos pensar que estuvo a la sombra del afamado Marrón como su aparejador, el análisis exhaustivo de la documentación para estos años lo define y proyecta como un altísimo responsable, más de lo que a simple vista podría parecer. Titulado probablemente en la Academia sevillana, Gutiérrez poseía un alto grado de conocimientos en Matemáticas, física y dibujo lineal, y podía, según sus atribuciones oficiales, además de tasar, proyectar,

²³ Véase Falcón Marquez, T, *opus. cit.*, 1994. Aroca Vicente, F. *De la ciudad de Dios a la ciudad de Baco: la arquitectura y urbanismo del vino de Jerez (Siglos XVIII-XX)*, Editorial Remedios 9, Jerez de la Fra. , 2007. Rodríguez Doblas, Mª D., *El Instituto Padre Luis Coloma de Jerez*, BUC, Ayuntamiento de Jerez. 1986.

²⁴ Aunque en 1849 Balbino Marrón valoró, tasó y levantó planos general de San Telmo y sus jardines para los Montpensier, hasta 1853 no hay constancia documental de que trabaje en las obras de reforma y rehabilitación del edificio. De hecho es justo a partir de Diciembre de 1853, cuando Marrón es nombrado Arquitecto oficial de los Duques, cuando su firma comienza a aparecer constantemente. AOBS, Leg. 135, P. 1.

dirigir y reparar obras particulares, es decir privadas. Sabemos que trabajó junto al arquitecto Juan Manuel Caballero en el Alcázar de la ciudad durante toda la década de 1840, donde desempeñó diferentes funciones, desde *restaurador de arabescos* –sus cualidades y buen hacer se valoraron en su tiempo- hasta maestro de obras, obteniendo aquí una fama y un prestigio que puede apreciarse en la documentación al respecto conservada en los Alcázares. De ahí que los Duques lo escojan para hacer de San Telmo un palacio en estos primeros años. Ho había un maestro mejor²⁵.

Por otro lado, el tallista en madera José María Ríos, será el maestro encargado de los trabajos de carpintería en madera, habida cuenta del extenso número de vigas, puertas y balcones que, en mal estado, poseía San Telmo. Ríos evolucionará profesionalmente en años posteriores, y pasará a ser uno de los principales maestros de obras de Marrón, tanto en Sevilla como en Sanlúcar, firmando siempre junto al arquitecto todos los presupuestos o estados de obra.

Al pintor Juan de Lizasoán se encargan en estos años iniciales los trabajos referentes a pintura exterior e interior, decorativa o no, es decir, de fachadas, muros, tabiquería y techos, así como de los barnices y dorados para rejería, verjas, en hierro o en madera. Este pintor y escenógrafo brillante –muy famoso y activo en el segundo cuarto del Siglo XIX-, profesor *director de Adorno* en la Academia de Cádiz y de pintura en la de Sevilla, llegará a ser imprescindible en toda la obra ornamental y de diseño decorativo de las residencias de los Montpensier en Andalucía, estando su grandeza y brillantez muy lejos de ser conocida hoy. Por último, el pintor y profesor Antonio Cabral Bejarano, director del Museo de pinturas de la ciudad, archiconocido también en aquella ciudad de 1850, estará encargado tanto de los trabajos de rehabilitación general de la Real Capilla de San Telmo, como de la restauración necesaria de sus pinturas²⁶.

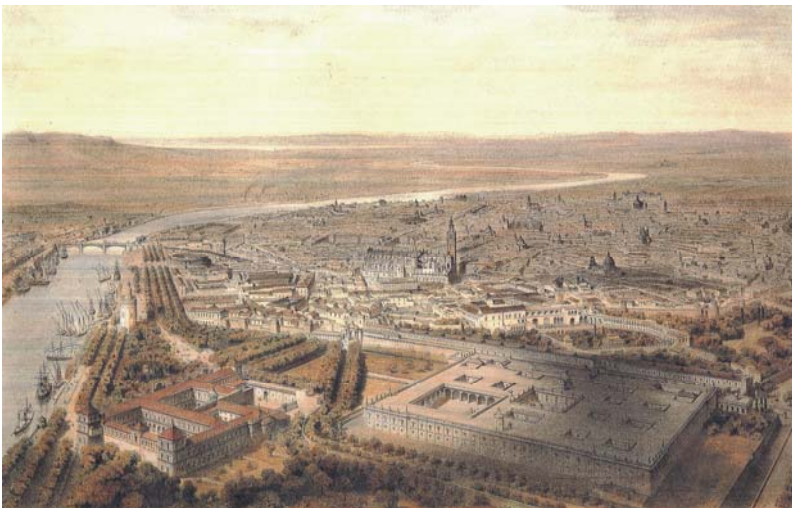
Todo este equipo que trabaja en las obras arquitectónicas que los Montpensier proyectan en Andalucía –poco conocido y escasamente puesto en valor-, tendrá la

²⁵ Atribuciones para los maestros de obras titulados aprobadas por la Real Academia de San Fernando en la Real Orden de 25 de Noviembre de 1846. Citado de Suarez Garmendia, opus cit. 1986, pág. 74. Véase también Chávez González, Rosario, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Patronato Reales Alcázares, 2004, pp. 65 a 68.

²⁶ Juan de Lizasoán y Antonio Cabral Bejarano ya habían trabajado juntos en la decoración del Teatro San Fernando de Sevilla. Se conserva el contrato, de 1847, con ambos profesionales para la realización de los decorados y las pinturas decorativas. En Biblioteca Capitular y Colombina. Fondo Gestoso. Tomado de Moreno Mengíbar, Andrés, *La Opera en Sevilla en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, 1998.

primera dirección de la rehabilitación inicial de San Telmo, dando noticias detalladas y semanales a la administración de los Duques en Sevilla de la marcha de sus trabajos y responsabilidades²⁷. La excepcional y racional organización, distribución y ejecución de los trabajos llevados a cabo en San Telmo demuestra el interés que en estos años dan los Montpensier a la consecución y finalización de unas obras que les permitirán poner en funcionamiento un lujo y un confort a medida del que no disfrutaron en los Reales Alcázares.

De otro lado, en estos primeros trabajos, estarían las casas comerciales e industrias locales –muchas de ellas emergentes en Sevilla-, que suministran materiales y empleados especializados, atendiendo y complementando de una manera decisiva al citado equipo rehabilitador de San Telmo. Estamos hablando de empresas tan señeras como la fundición de hierro de Narciso Bonaplata, la casa de herrajes de Manuel Groso, la de puertas de caoba de Juan Bravo, la de maderas de Manuel Álvarez o la especializada en cancelas y puertas de cristales de Francisco Bonilla, y también de un número ingente de pequeños y medianos comercios. Todos trabajaron o distribuyeron sus productos para el palacio con gran orgullo y diligencia, pues el volumen de pedidos en San Telmo era alto y constante. En los años sucesivos rara fue la casa comercial sevillana de cierta entidad que no suministró materiales o prestó sus servicios a los Montpensier.



A. Guesdon, *Vista de Sevilla*.
Litografía a color. 1853.
Colección particular.

²⁷ En la documentación referida a San Telmo existente en el AOBS los nombres de Gutiérrez, Ríos, Lizasoain y Cabral Bejarano aparecen constantemente en estos primeros años entre 1849 y 1854. Ellos son los artífices de la transformación de San Telmo en una sofisticada y envidiable residencia comparable a muchos palacios reales europeos. Además, todos seguirán trabajando para los Duques en las diferentes propiedades andaluzas, pues todos aparecen durante los años siguientes en las obras de Sanlúcar de Barrameda o Castilleja de la Cuesta.

José Velázquez y Sánchez, el cronista sevillano, comenta en sus *Anales* que los nuevos inquilinos de San Telmo hicieron una serie de obras con gran premura para poder instalarse ya en Septiembre de 1849, tras la vuelta del viaje que realizaron por Andalucía²⁸. Por los estados de obras y la correspondencia interna de los administradores de la Casa de Montpensier en Sevilla sabemos en realidad que esas obras inmediatas duraron unos cuatro años, justo desde el verano del citado año hasta 1853 aproximadamente –los años de la primera intervención que analizamos aquí-. El objetivo era transformar la función del edificio; debía pasar a ser residencia nobiliaria, y los Montpensier pedían celeridad y calidad en la ejecución de lo pactado con los maestros responsables. El apresuramiento en las reformas llegó a ser tanto que el administrador de los duques, Nicolás de Rute, llegó a solicitar al Señor Arzobispo de la ciudad que *los trabajadores pudieran seguir trabajando en San Telmo durante los días de festivos*²⁹.

Aunque las obras de restauración y transformación de San Telmo no cesarán durante toda la vida de los Duques, podemos afirmar que el año 1850 es claramente clave, decisivo, especialmente los meses transcurridos entre junio y Octubre -la estación estival- en los que se realizaron multitud de presupuestos de puertas, ventanas, herrajes, losas o azulejos, así como de alfombras, empapelado, pinturas o muebles. Fue el punto de partida de la rehabilitación y la habitabilidad de San Telmo como Palacio. Los Duques se habían marchado a Sanlúcar y era el momento ideal para adelantar sin temor a las molestias de ruido y desorden propias de unas obras de envergadura en marcha.

Entre andamios y talleres: las primeras obras ejecutadas en San Telmo entre 1849 y 1853.

Durante 1850, instalados y acomodados los Duques en un *San Telmo en obras*, la maquinaria administrativa y de organización económica de la Casa de Montpensier en Andalucía está ya en marcha. Cuidadosos administradores comienzan a elaborar largas relaciones de los trabajos que se están realizando –los estados de obras-, de los presupuestos de materiales necesarios, así como de los jornales a abonar a las personas

²⁸ Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Ayuntamiento de Sevilla, Clásicos sevillanos, 1994, Sevilla.

²⁹ Archivo Arzobispal de Sevilla (En adelante AGAS), Asuntos despachados, Legajo 255. 14 de Septiembre de 1849.

empleadas, cuestión esta última llevada con gran orden y meticulosidad. Con plena normalidad el Duque comenta y despacha en diversas cartas de estos años –él mismo las firma en esta primera época- temas y asuntos propios de la administración de sus nuevas haciendas sevillanas, como la Huerta del Vado, Huerta y tierras de San Jerónimo, Gambogaz o Majaloba. El cuidado del ganado, las plantaciones, los mozos que debían ser contratados y sus salarios –con observación aclaratoria referente a la necesidad de la no distracción en lo que ordenase Lecolant-, o los trabajos que debía dirigir este último en los nuevos jardines de San Telmo; desde lo más importante hasta las cosas más nimias son preocupaciones del Duque.

Lo cierto es que nada escapa de su control. Está interesado en poner al día y en funcionamiento todas las propiedades que está adquiriendo; le entusiasma, podríamos decir, encargarse de todo. En sus comentarios y órdenes se entrevé el día a día y la marcha de todas las haciendas agrarias recién compradas y de todas las actuaciones que se acometan en las que serán sus residencias, con un estado de detalle ejemplar³⁰.

Sabemos que durante estos años de arranque, 1849 y 1850, el Duque de Montpensier visita las obras en el Palacio de San Telmo constantemente. Vive con un enorme interés los progresos en las reformas y la decoración. Con una asiduidad sorprendente, semana a semana –a veces de forma diaria-, dispone con contundencia sobre innumerables asuntos: tipos de material, la organización del trabajo o su ritmo, los trabajadores necesarios a emplear, la nueva disposición de los espacios interiores o la forma exacta y precisa en que debían resolverse cientos de aspectos.

Desde el principio, los Duques están muy interesados, entre muchas cuestiones, en *la restauración de los cuadros de la Capilla que estén en mal estado, en la ejecución de un muro alrededor del Palacio y (en la construcción de) los pilares en que ha de afianzarse una verja de hierro*³¹. Como es lógico, en la rehabilitación de un edificio del calibre monumental de San Telmo hay cuestiones constantes sobre las que hablar, debatir, consensuar o disponer. Comentarios tales como los que a continuación relatamos son muestra del interés y la meticulosidad de Antonio de Orleans, cuyo celo –visible y no ocultado- es el propio de una persona joven e ilusionada, ansioso con la que

³⁰ En AOBS, Leg. 514. P 3. Cartas del Duque al Señor Nicolás Rute (Administrador), Mayo de 1849.

³¹ En AOBS, Leg. 246, P. 1. Estados de obra, 1850.

ha de ser su morada, pero también muy observadora e inteligente: “*Que Barradas haga una pila para agua bendita, de mármol, igual a la que hay en San Diego*”, “*Que Lizasoán presente un dibujo para una cenefa que ha de llevar la alfombra del Gabinete de S. A. la Infanta*”, “*Que Bonaplata modifique la bomba de la azotea (...)*”, “*que Bugnon pinte el techo del segundo Salón de recibo del piso alto*”, “*Que emprenda Ríos cinco pares de puertas grandes para las habitaciones de Verano*”, “*Que arregle Gutiérrez el asunto del número de trabajadores (...)*”, “*Que el Sr. Bonaplata realice la construcción de las verja alrededor del Palacio (...)*”, o “*Que Grandin concluya los techos del cuarto de la Infantita*”³².

Al hilo de cómo disponía sobre los temas relatados y de otros muchos, es evidente que estamos ante un patrono sagaz, cuidadoso y observador, que se interesa por las obras de mejora y rehabilitación de la que, en realidad, ya es su residencia familiar. Lo supervisa absolutamente todo en esta primera fase de obras –hasta el 1853-, quizás la más decisiva por ser la primera, y sobre la que despegarán las posteriores actuaciones para la conclusión final del histórico edificio que ha de ser palacio.

San Telmo –palacio y jardines- acapara las primeras y más importantes actuaciones de acondicionamiento residencial por parte de los Duques en Andalucía, aunque de forma paralela se estén levantando el Palacio Orleans de Sanlúcar de Barrameda, el de Castilleja de la Cuesta o remozándose los recién adquiridos cortijos o haciendas agrarias. Todas son obras de gran calado en sus primeras fases, justo las que van a permitir normalizar la vida de los Duques en Andalucía cuanto antes; las características propias de su estatus económico y social requieren unos *sitios ducales* en óptimas condiciones para su visita y disfrute. Desde el verano de 1849 se pone en marcha una dinámica constructiva y rehabilitadora que permanecerá durante años en todas las propiedades de los Montpensier. Podríamos hablar casi de una fiebre por las reformas de mejora, ejecutadas de manera constante y que, remitirán, no a la muerte de Don Antonio de Orleans en 1890, sino con la de Luisa Fernanda siete años después. Cada nuevo invento o avance tecnológico, como la llegada del agua caliente para los baños, del gas para las cocinas o de nuevas máquinas de vapor más perfeccionadas, suponen reformas y nuevos acondicionamientos. Los Palacios de San Telmo y Sanlúcar no fueron los mismos ni

³² En AOBS, Leg. 581, P. 6. Disposiciones de S. A. R. en sus visitas a San Telmo, desde Enero hasta Junio de 1850.

tuvieron el mismo aspecto, ni por asomo, en fechas tan cercanas como 1860, 1880 o 1890, producto de una constante puesta a punto con cambios radicales en decoración o instalaciones.

Entre las primeras actuaciones ejecutadas ya a finales de 1849 estuvieron los arreglos generales en las nuevas huertas anexas al palacio. Con la compra y plantación de nuevas especies de plantas y arbolado, y salvado el asunto referente a las indemnizaciones para los colonos que hasta el momento habían vivido en aquellas huertas, Lecolant, el agrónomo y *jardinero jefe* de los Duques, proyecta en aquellos terrenos un bellissimo parque ajardinado, no sólo pionero y único en la ciudad, sino inimitable por su extensión y variedad estética y botánica. Resultó también de necesidad inmediata el cerramiento con verjas de hierro de toda la propiedad así como la construcción de una cloaca principal para el desagüe general del Palacio. Siguieron los derribos de habitaciones, el levantamiento de una nueva tabiquería para organizar los espacios interiores recién proyectados y los comienzos en la reparación y restauración de toda la fachada principal. Este sin fin de actuaciones inmediatas, que tendrían constantes retoques y variaciones posteriores, supuso la concienciación de la enorme dificultad de acondicionar para palacio una inmensa construcción con escaso mantenimiento en la primera mitad del siglo XIX³³.

Como hemos apuntado anteriormente, en estos años, y tras su participación en la tasación y peritación del palacio, Balbino Marrón casi no aparece en la documentación consultada. Marrón no da órdenes ni dispone sobre las líneas a seguir en estos años – realmente no se ocupa de estas obras en torno a 1850-, circunstancia que muestra ya su estatus de ocupado y solicitado arquitecto, cargado además de trabajo por su puesto en el Ayuntamiento de la ciudad, y que con un sentido moderno de su profesión, realiza planos, diseña proyectos, pero no tiene tiempo para estar contratado como maestro para estar a pie de obra.

Además, todavía no es el Arquitecto Oficial de los Duques y sabemos que justo en este periodo Marrón está dirigiendo las obras del Ayuntamiento de la ciudad y planificando la reorganización de su entorno, la entonces conocida como Plaza de la

³³ En AOBS, Leg. 514. P 3. Cartas del Duque al Señor Nicolás Rute (Administrador), Mayo de 1849.

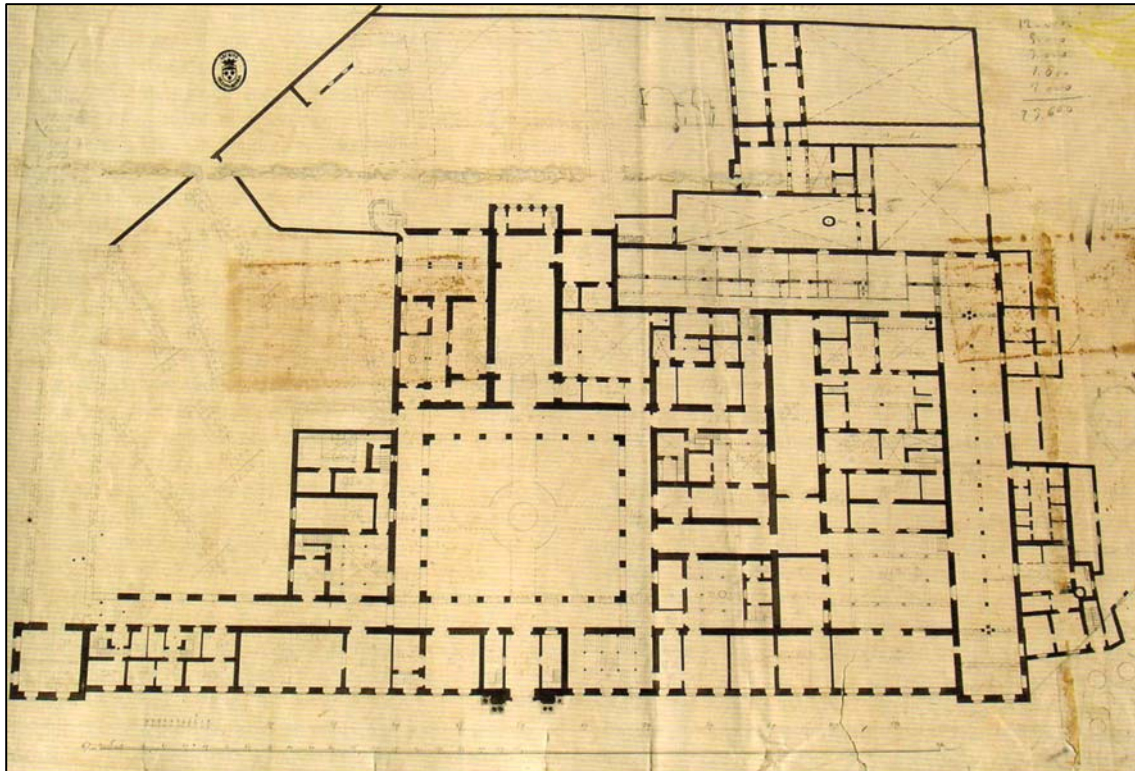
Infanta Isabel –hoy Plaza Nueva-. Cuando sea nombrado y contratado oficialmente como tal, a partir de Diciembre de 1853, entonces comenzará a aparecer su firma en los estados de obras diarios y semanales y a ser ejecutados sus elogiados proyectos dentro de San Telmo, como el mítico *Salón de las Columnas* en la fachada del Río, o la reorganización del sector Norte o del Apeadero.

Marrón y Ranero había realizado en 1849 -el año de la compra y tasación de San Telmo- un plano general de su planta, el que resultaría sin duda de gran ayuda al equipo de Gutiérrez, Ríos y Lizasoain. Posteriormente irá realizando un sinfín de planos alzados y proyectos de reforma o construcción para el edificio. Y en torno a 1850-1851, debió diseñar –quizás mano a mano con el pintor escenógrafo Lizasoain, que a menudo realizaba este tipo de trabajos- el alzado para la fachada posterior *o de la galería al jardín y camarín*, cuyo dibujo y aguada se conserva y ya publicó Vicente Lleó Cañal³⁴. Este precioso proyecto fue ejecutado por Gutiérrez y sus colaboradores entre 1850 y 1852, con total ausencia de directrices por parte del genial arquitecto, como se traduce de la consulta de la documentación para estos años.

Por tanto, el Maestro Gutiérrez acometió la dirección de uno de los proyectos constructivos más señeros del patronazgo de los Montpensier en el Palacio de San Telmo, emblema del buen hacer de patronos y profesionales de estas obras, no solo a nivel arquitectónico y estético, sino como símbolo de un proyecto restaurador que retoma una obra del Barroco no acabada para finalizarla dentro de una conciencia de respeto y conocimiento profundo, tanto del edificio histórico, como del contexto estilístico y artístico en que fue proyectado y ejecutado³⁵.

³⁴ Lleó Cañal, V., *opus cit*, 2004.

³⁵ Puede relacionarse esta operación de finalización de un edificio histórico y su restauración con la intervención del arquitecto Demetrio de los Ríos y Serrano en el Ayuntamiento de Sevilla, que aparte de restaurar la arquitectura histórica del edificio y de adecuarla a la nueva obra de Balbino Marrón, proyectó una nueva configuración de las fachadas de la Plaza de San Francisco, justamente el frente que hoy conocemos. El ala izquierda se repitió en la parte derecha para dignificar toda esta fachada. Véase Suarez Garmendia, J. M., *opus cit*, 1986, pp. 118-129.



Balbino Marrón y Ranero, *Plano del estado de San Telmo en el momento de su adquisición*, 1849. AOB.S.

Contrariamente a la situación de Marrón, que no aparece en la dirección técnica de estos trabajos, figuran en los estados de obras las firmas de los ya referidos Gutiérrez, Ríos, Lizasoán y Cabral Bejarano, a los que debemos considerar como las cuatro personalidades directoras en estas actuaciones hasta 1853. A cada uno de ellos, como sabemos, les ha sido asignada una cartera o responsabilidad distinta: obras generales –la cantería la tiene asignada Barradas-, carpintería, pinturas y restauración de la Real Capilla respectivamente.

La metodología rehabilitadora seguida por estos maestros se basó, primero, en una dedicación y supervisión constante y diaria de sus actuaciones y responsabilidades, en relación a su alta y probada profesionalidad. Por otro lado, en la obediencia y seguimiento absoluto de lo consensuado entre ellos y los patronos, y en tercer lugar, en mantener abierta una permanente línea de consultas, peticiones y permisos solicitados constantemente al Duque o al alcaide de San Telmo, Joaquín del Alcázar, para modificar cualquier proyecto, elemento o dar aviso de algún imprevisto en el día a día

de los trabajos. Todos estos puntos corroboran el celo exigido por los Duques y con el alto grado de responsabilidad con el que se responde en las reformas de San Telmo³⁶.

La colaboración y compromiso de las casas comerciales y empresas suministradoras de materiales de la ciudad, junto a la existencia de talleres dedicados al corte de ladrillos y a las labores de yeso –dirigidos estos últimos por oficiales adornistas del yeso-, dónde se vacían ménsulas, cornisas, capiteles, frisos, florones y toda clase de adornos para la ornamentación en interiores, capilla o fachadas, proyectan un modo de trabajo moderno a la vez que tradicional y artesanal. La fabricación de materiales propios, la ejecución in situ de los motivos de yeso, adornos o la realización de esqueletos para los modelos de jarrones que el Duque mandó diseñar y colocar en las terrazas, se combina con los encargos al exterior de ladrillos, puertas y ventanas de madera a medida, trabajos de fundición, cerrajería, cerámica, cristalería o la compra de exquisitos papeles para las paredes de los nuevos salones y habitaciones³⁷.



A. Gaudin, *Façade du Palais Saint-Elme, Côté du Jardin*. Original estereoscópico. 1855-1860. Colección Rivero, Málaga.

³⁶ Cabría pensar que el celo exigido por parte de los Montpensier al equipo de rehabilitación y arquitectura contratado es mayor en San Telmo que en otras propiedades, como Sanlúcar, Castilleja o las haciendas agrícolas. Sin embargo, es revelador y sorprendente como el Duque controla, supervisa y da instrucciones sobre asuntos tan importantes como la reorganización interna de la Real Capilla de San Telmo, pero también las manos de pintura que se deben dar en la Hacienda agraria de Majaloba de Sevilla.

³⁷ En A OBS, Leg. 246. P 2. Relaciones del estado de obras en San Telmo. Junio-Julio de 1850.

La rehabilitación de la piel externa de San Telmo. La restauración de la portada y la construcción de la Fachada del Jardín.

La percepción en el imaginario colectivo de los sevillanos de 1850 de un San Telmo en obras de reforma, con su piel externa -portada y fachada- en restauración, fue reflejada de alguna manera por los cronistas de la ciudad –Velázquez y Sánchez, y Félix González-, así como por los autores de las *guías de forasteros* o la prensa local. Podemos imaginar el impacto que causaría en una ciudadanía, poco acostumbrada a costosas y diligentes rehabilitaciones de edificios, la contemplación de toda la fachada de San Telmo con la portada principal y las torres andamiadas. Como puede apreciarse en una de las fotografías dedicadas a San Telmo en el *Álbum sevillano* del Vizconde de Vigier, de 1850-51³⁸ -dedicado al Duque-, la conocida como *Torre del jardín* aparece andamiada y encalada de blanco; un auténtico documento histórico fundamental para la reconstrucción de las actuaciones realizadas por los Montpensier en el edificio.



Vizconde de Vigier, *Vue de San Telmo prise de Triana, Séville*, ca. 1850. *Álbum sevillano* del Vizconde de Vigier. Colección Duque de Segorbe.

³⁸ Véase el *Álbum sevillano del Vizconde de Vigier*, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, edición facsímil, Sevilla, 1977.

Según los maestros Gutiérrez y Lizasoán, la fachada y las torres necesitaban una renovación de las molduras en todas las cornisas, así como una restauración integral en los trabajos de estuco, yeso y pintura. Además, es muy probable que la Torre del jardín, que se ve andamiada y en blanco en la fotografía del Álbum de Vigier, ni siquiera estuviese concluida en este tipo de trabajos no estructurales. La actividad fue casi frenética durante el verano de 1850. Los Duques, como sabemos, se habían marchado a pasar el verano a Sanlúcar de Barrameda, a lo que se sumó a finales de Agosto la muerte de Luis Felipe de Orleans en Inglaterra. San Telmo quedó largo tiempo en manos de los administradores, maestros de obra, carpinteros, decoradores, pintores y demás operarios, que habían recibido el encargo de adelantar todo lo posible las obras que habrían de remozar y adecentar los exteriores y hacer simplemente habitable el palacio.

La mítica fachada barroca de San Telmo fue limpiada, restaurada y pintada, desde el Torreón de la Puerta de Jerez al del Río –ambas torres incluidas- y fue ejecutada con premura la renovación de las armaduras de las cubiertas y el consiguiente cambio *de vigas, tablazones y tejas*. Estas actuaciones constituyeron el grueso principal e inicial de estos trabajos de reforma y fueron fundamentales para la proyectada rehabilitación integral del edificio.



Portada del Palacio de San Telmo, del Álbum Sevillano de Carlos Santigosa. 1850-52.

La portada principal del edificio tiene una atención preferente en este momento de puesta a punto de absolutamente todo en San Telmo. Se hallaba parcialmente destruida en su parte superior, remate y cornisa, por haberle caído un rayo el día 23 de Abril de 1836. Este deterioro puede apreciarse y constatarse a través de un grabado de la portada incluido en el libro de Armstrong Wells *The Picturesque antiquities of Spain*, que se publicó en Inglaterra en 1846³⁹. Por la documentación consultada, sabemos que la portada comenzó a ser remozada justo en Junio de 1850. Los maestros Gutiérrez, Ríos y Lizasoán, cada uno en su ámbito, dan nota constante de su rehabilitación y limpieza, siendo Barradas el encargado de su ejecución, así como de la reposición de fragmentos perdidos o mal conservados. En el mes de Junio de 1850 se procede a todo su andamiaje y para el mes siguiente “*Barradas tiene ya limpios algunos trozos de cornisa y sigue labrando lo que hay que reponer*”. Además, el maestro José Gutiérrez informa en esta relación sucinta del estado de obras que “*ha probado con el ácido si pudiera limpiar las cornisas más breve, y no ha podido conseguirlo por ser una piedra de mucho poro, teniendo que hacer unas herramientas a propósito (...), a fin de dejarlo como S A desea. (...) La porquería está muy petrificada*” (...)⁴⁰.



L. L. Masson, *Portada del Palacio de San Telmo*, del *Álbum Masson* de Montpensier, ca. 1855. Colección de la Universidad de Navarra.

³⁹ Armstrong Wells, N. *The Picturesque antiquities of Spain*, publicado en Londres en 1846. Véase Falcón Márquez, T. *El Palacio de San Telmo*, Geber, Sevilla, 1991. pág. 199.

⁴⁰ En AOBS, Leg. 246, P. 2. Véanse las relaciones de obras del año 1850.

Como podemos extraer de las palabras de Gutiérrez, Barradas limpió toda la portada, restaurando además el remate con las dos esculturas de la Abundancia. Empleó diferentes métodos para dejarla reluciente, como indicó el Duque, seguramente tras los consejos pertinentes. Para el mes de Agosto de dicho año Barradas colocó en el último cuerpo el blasón con las armas de la Casa de Montpensier, los escudos de las familias Orleans y Borbón, y añadió un angelote a la derecha de la escultura de San Telmo. José María Ríos, al que podríamos calificar ahora en estos años como el carpintero ducal, dirige también la restauración de las puertas de caoba de esta portada principal y de su balcón, que quedarán concluidas en este verano⁴¹.

En perfecto estado de limpieza y restauración fachada, torres y portada, Gutiérrez y Ríos dirigieron la colocación de unas vistosas bolas o esferas recubiertas de zinc –ya existían en realidad–, que a modo de remates, coronaron los torreones y sirvieron en realidad como pararrayos. La posibilidad de que el acontecimiento meteorológico que en el año 1836 dañó parte de la portada pudiera repetirse, hizo al Duque y al equipo rehabilitador de San Telmo no dudar en la recolocación de estos artilugios metálicos protectores en los puntos más elevados del palacio. Según Lizasoain, estas esferas estuvieron pintadas en el mes de Julio y doradas para Agosto de 1850, como puede apreciarse en el detalle de la acuarela de Auguste Delacroix de este mismo año y que presentamos en este estudio⁴².



A. Delacroix, *San Telmo en 1850. Séville*. Detalle del pararrayos de la Torre SO o del Río. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

⁴¹ Según las fotografías de la ciudad de Sevilla tomadas por el Vizconde de Vigier, entre las que existe una de la fachada y portada principal de San Telmo, realizadas probablemente a finales de 1850 o ya en 1851, la citada portada ya aparece remozada y completada su restauración. AOBS, Leg. 246, P. 1 y 2.

⁴² En AOBS, Leg. 246, P. 1 y 2. Estados de obra, 1850-1851.

En relación a las galerías posteriores que dan al Jardín, entre la Torre SE y el Camarín –incluido el exterior de la cabecera y del citado Camarín de la Real Capilla de San Telmo-, sabemos que se abrieron al jardín con más vanos –se añadieron algunos más- y fueron aisladas de construcciones añadidas, anexos que pueden verse en el plano que del estado general del edificio realizó Marrón en 1849. Estas construcciones, de ningún valor artístico, fueron demolidas para levantar durante los años de 1850 y 1851, la bella Fachada del jardín. Dirigió los trabajos José Gutiérrez, que afirma y certifica en el verano de 1851 que “*se siguen colocando las molduras en los pilares, los adornos de las claraboyas y los cañones del costado del camarín, y se ha terminado de colocar la escalera que da bajada desde la galería a los jardines*”⁴³. Balbino Marrón había realizado a petición del Duque, probablemente entre 1850 y 1851, una preciosista aguada sobre dibujo que proyectaba el alzado de estas galerías posteriores hacia el jardín y una leve escalera, es decir, un proyecto de una nueva fachada entre la Torre SE y la cabecera de la Real Capilla⁴⁴. Con este proyecto, que se mantiene en la estela estética y decorativa de los Figueroa, se daría la unidad que San Telmo necesitaba de cara a la conexión del palacio con su nuevo parque y jardín posterior, que comenzaba una vez bajadas las evocadoras y discretas escaleras que propuso Marrón.

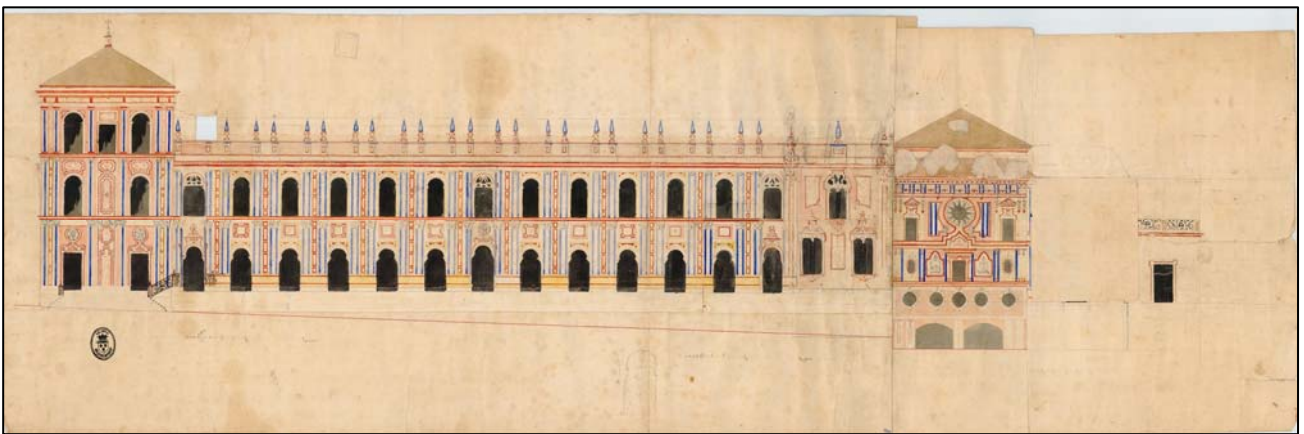


Francisco de Leygonier, *Palacio de San Telmo desde los jardines, con la Fachada posterior*, Fotografía, ca. 1850. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

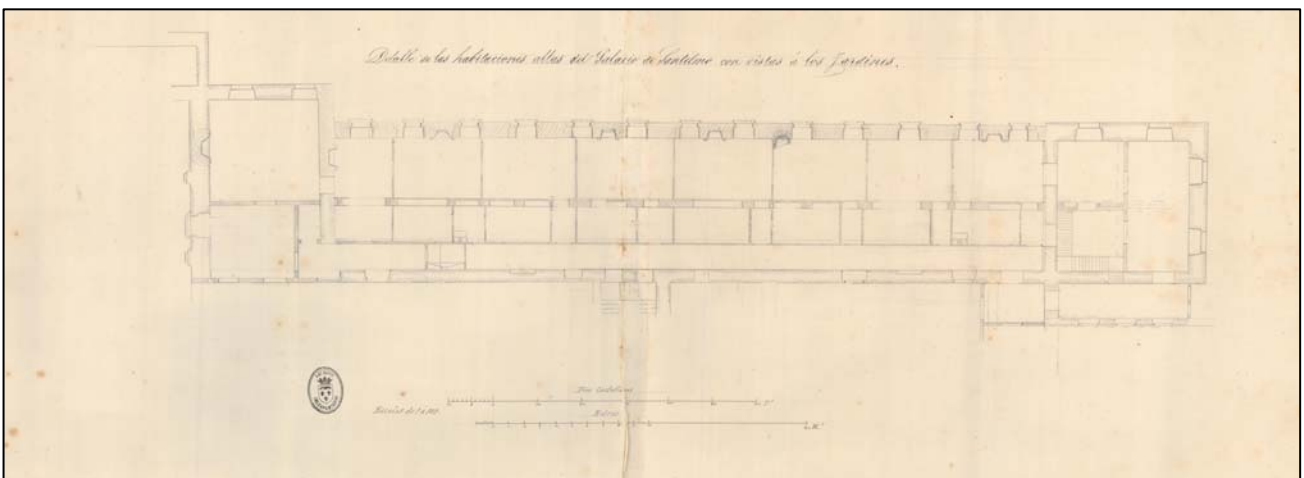
⁴³ En AOBS, Leg. 246, P. 3. Estados de obra, 1850-1851.

⁴⁴ Este Proyecto para la nueva fachada entre la Torre SE y la cabecera de la Real Capilla del Palacio de San Telmo de Sevilla, fue presentado y atribuido por Vicente Lleó Cañal a Balbino Marrón en 2004, en su artículo *El Palacio de San Telmo en el siglo XIX*, publicado en el Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Año XII, nº 51, Diciembre de 2004, Sevilla. Propuso el año 1852 para este proyecto, pero por su correlación con los estados de obras de 1850 y 1851, podemos ubicarlo mejor justo en estos años. Sin embargo, todavía está por analizar la participación del pintor Juan de Lizasoain en este pictórico y escenográfico proyecto, pudiendo incluso ser este proyecto de alzado que se conserva obra del pintor por petición del duque y del arquitecto Marrón, pues a menudo se le solicitaban planos y alzados en limpio de aquello que previamente se había hablado y pactado.

La nueva fachada poseía fábrica de ladrillo, como el resto del edificio, y alcanzó una plasticidad no lograda en otras partes de San Telmo. Enlucida en dos colores, y con una exquisita labor cerámica y de yeserías –cabecera de la Capilla incluida-, estas galerías han engañado el ojo de historiadores tan avisados como Sancho Corbacho, que las creyó barrocas y obra plena de los Figueroa. Proporcionó para las olvidadas y no concluidas traseras del Palacio una ornamentada y barroquizante visión –tan escenográfica, que el proyecto que presentamos pareciera obra del pintor Juan de Lizasoán- , inspirada en espacios tan señeros en la tradición artística local como los Conventos de San Pablo o los Venerables.



Balbino Marrón, *Proyecto de nueva fachada entre la Torre SE y la cabecera de la Real Capilla* del Palacio de San Telmo de Sevilla, aguada, ca. 1850. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier



Balbino Marrón, *Detalle de las habitaciones altas del Palacio de San Telmo con vistas a los jardines.* Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

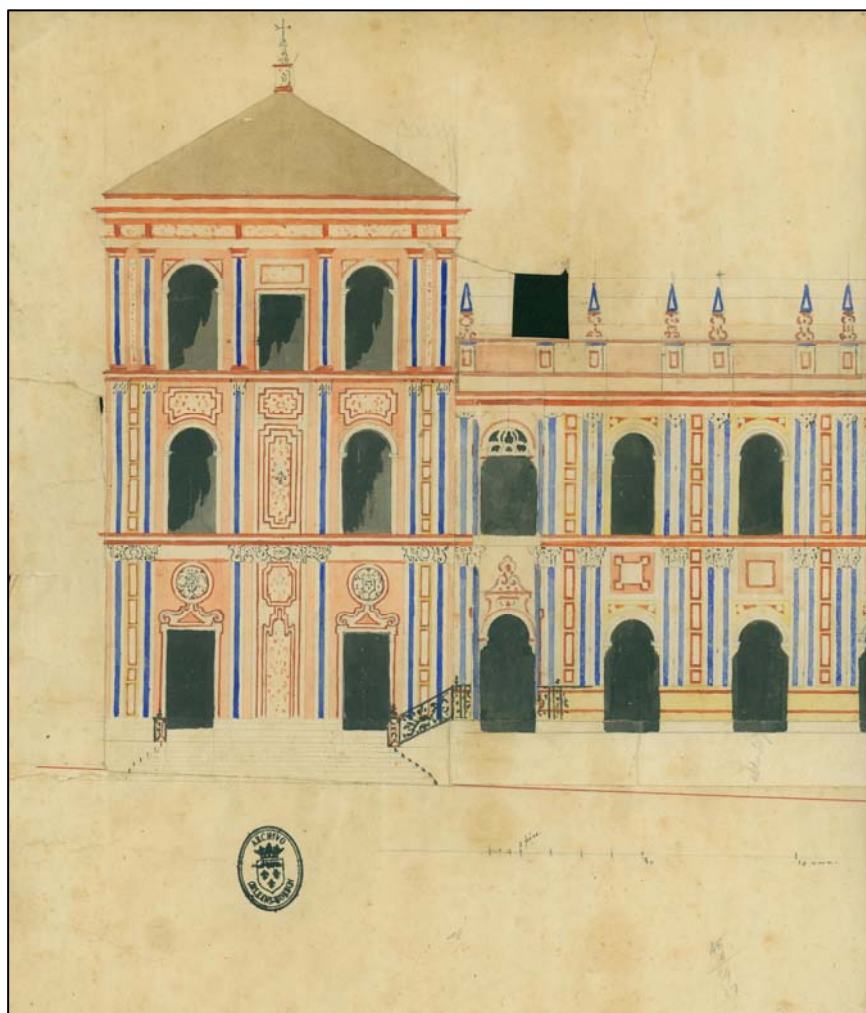
Para solucionar los desniveles o diferencia de cotas entre la planta baja de esta crujía posterior de San Telmo y el exterior, una terraza recorre toda esta galería y unas escaleras como elemento de unión la conecta con el jardín. Toda la galería y *los cuartos de verano*, ubicados en la planta baja de esta Torre SE, quedan así abiertos –y mejor conectados con el jardín con un mayor número de vanos- al parque, produciéndose una comunicación directa entre arquitectura y naturaleza. Terraza y escalinata se convirtieron en un espacio inteligentemente resuelto y altamente apetecible y pictórico, delicioso en las estaciones de primavera y verano. Los paseos por el parque del palacio comenzaban siempre aquí, con la simple bajada de unos escalones y una evocadora baranda de hierro fundido. A partir de 1852, tanto la fachada principal hacia los Jardines de Cristina como esta posterior se convirtieron en las dos mejores cartas de presentación del Palacio de San Telmo y de la Corte de los Montpensier, siendo esta última para una contemplación y un disfrute más íntimo y reservado.

Desde una perspectiva crítica y actual, y teniendo en cuenta toda la tradición rehabilitadora y restauradora que caracterizó al siglo XIX europeo –con una prensa más bien negativa y, razones no faltan para ello-, este proyecto de la fachada posterior de San Telmo podría levantar dudas o suspicacias sobre la autenticidad barroca del edificio, cosa que, por otra parte, está resuelta gracias a la investigación y al conocimiento que poseemos de su historia constructiva. Desde luego, es cierto que resulta altamente sorprendente que un símbolo arquitectónico tan señero y crucial del barroco andaluz sea en realidad una obra concluida a mediados del siglo XIX por el impulso de los Montpensier, recién llegados, por otro lado, de la Francia en la que triunfaban las teorías y obras de Viollet-le-Duc⁴⁵. La realidad es que tres de las cuatro fachadas del Colegio de San Telmo –entre ellas esta que tratamos- no fueron ejecutadas en su tiempo, y no se han localizado hasta hoy planos o dibujos de los alzados de los Figueroa que las pudieran mostrar en proyecto. Balbino Marrón, arquitecto de prestigio en su época, planifica por partes su conclusión con un total respeto a su carácter de “monumento histórico”, pero atendiendo también al carácter de edificio que debía encontrar unas “cualidades útiles”. Marrón y Montpensier, arquitecto y patrono, eliminaron la realidad viciada y maleada que el tiempo había otorgado al edificio, sobre todo por el incorrecto

⁴⁵ Viollet-le-Duc, figura capital en la configuración de las teorías restauradoras con carácter científico y técnico, recibió el encargo de restaurar la *Sainte-Chapelle* y *Notre-Dame* de París bajo el reinado de Luis Felipe de Orleans, proyectos por lo que sin duda se interesó Antonio de Orleans, amante de la arquitectura y la ingeniería.

mantenimiento y por las construcciones que sin ningún criterio ni valor habían sido añadidas por todo su perímetro posterior.

El equipo rehabilitador de San Telmo –Gutiérrez, Ríos, Lizasoán y Cabral Bejarano– ejecutó las obras con precisión y brillantez y, los Duques, las supervisaron, podríamos decir, con mimo. Pero es necesario recordar que en San Telmo no se “descompuso” para “reconstituir”, como mantenían las tesis metodológicas de Viollet-le-Duc, sino que se concluyó lo que no estaba hecho⁴⁶. Lo que no se puede negar es la evidencia, y creemos que muy positiva, que muestra a los Duques de Montpensier y a los profesionales a su servicio como artífices de un esplendor que San Telmo nunca había tenido antes, fundamentalmente, por razones económicas.



Balbino Marrón, *Proyecto de nueva fachada entre la Torre SE y la cabecera de la Real Capilla del Palacio de San Telmo de Sevilla*, detalle de la Torre SE., aguada, ca. 1850. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

⁴⁶ Véase Calama, J. M. y Graciani, A. *La restauración decimonónica en España*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.

El Patio principal de San Telmo y la Casita para el reloj.

El patio principal de San Telmo también se verá inmerso en estas obras de rehabilitación inicial. El 29 de Noviembre de 1851 José Gutiérrez informa de que “*se está haciendo la andamiada en su fachada para subir los remates, y concluida esta, se hará la obra sobre el pórtico donde se ha de colocar el reloj*”⁴⁷. Sin embargo, la remodelación estética del patio, consistente en añadir una decoración de grutescos para las pilastras y enjutas -ya en el proyecto original de Figueroa y que Cintora no concluyó basándose en causas económicas-, no parece que fuera ejecutada, según la documentación consultada, hasta el nombramiento de Marrón como Arquitecto ducal, a partir de 1853. De hecho, puede apreciarse el aspecto que presenta este patio en fotografías, como las de Masson, Napper o Reynoso, realizadas en torno a 1860, en las que se observan las pilastras del piso inferior carentes todavía de la citada decoración de grutescos.



R. P. Napper, *Patio principal del Palacio de San Telmo*, ca. 1862, y L. L. Masson, *Reloj del Patio de San Telmo*, ca. 1855. Fotografías. Colección descendientes de los Duques de Montpensier

⁴⁷ En AOBS, Leg. 246, P. 3. Estados de obra, 1851.

Con respecto al citado Reloj del patio principal de San Telmo, sabemos que su presupuesto fue presentado el 14 Junio de 1853 por el relojero Alberto Galloy, con establecimiento en la sevillana Plaza del Salvador. El Duque debió pensar en su ubicación, al menos desde la fecha de las palabras de José Gutiérrez, en 1851, momento de la preparación del hueco para su instalación. Además, hemos localizado un *proyecto para tres decoraciones diferentes de la caja del reloj* de este patio principal de San Telmo, probablemente de Balbino Marrón en colaboración con el pintor Juan de Lizasoáin. De hacia 1852, el proyecto, a modo de pequeñas casitas decorativas para albergar la maquinaria del reloj, planteaba una exquisita estética en la línea de un barroco clasicista acorde con el sentido estructural y de sobriedad general del edificio. Esta reducida construcción en la que colaboró Lizasoáin, con parte de obra y parte en madera, se situó justo detrás de la portada principal del palacio, entre ésta y un pequeño torreón, a eje con la portada principal y la torrecita campanario de la Real Capilla.

El montaje del reloj será encargado definitivamente a este relojero sevillano, cuyo precio aproximado, según el presupuesto inicial, debió estar en torno a los mil quinientos reales⁴⁸. A finales de 1853 ya debía estar montado el reloj, pues el Fotógrafo Masson lo inmortaliza inmediatamente después en una de sus instantáneas para un álbum encargado por el propio Duque.



Balbino Marrón, *Proyectos para tres decoraciones diferentes de la caja del reloj en el Patio principal de San Telmo*, ca. 1852, dibujo y aguada. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

⁴⁸ En AOBS, Leg. 246, P. 4. Presupuesto Alberto Galloy.

Las reformas en el interior de San Telmo. La restauración de la Real Capilla.

La rehabilitación y acondicionamiento de los espacios interiores de la crujía principal de San Telmo, tanto en su piso bajo como en el principal, así como en las torres, preocupó mucho a los Montpensier. Las habitaciones y estancias que se distribuyen ahora en este sector serían las más vividas en estos primeros años, dónde se centraría la cotidianeidad diaria. Además de las habitaciones privadas y los baños de SS AA, están el Salón de Recepción, el Comedor alto, el Salón de los Tapices, el Salón Azul, los Gabinetes Blanco y Árabe o el Salón Chinesco, conocidos así desde el mismo año de 1849. Para todos ellos se pintan cielos rasos, los muros se empapelan y se colocan nuevas puertas de caoba. Son obras fundamentales que se ejecutan durante el año de 1850. El pavimento es sustituido en la mayoría de estas nuevas estancias por losas de Tarifa, así como por mármol de Génova o Málaga, barro malagueño de Mambrilla y tarimas de madera. Los papeles con colores y decoración muy diversa ofrecerán a los interiores un ambiente renovado y cálido, palaciego y acogedor. El listado de los diferentes tipos de papel era enorme, desde los que poseían decoración de chinescos hasta los que tenían colores muy diversos con fondos de flores, ramos o grecas, y eran encargados a ciudades como Barcelona o París, dónde eran más variados y exquisitos⁴⁹.

La colocación de las puertas de madera y sus cristales en todos los balcones de la fachada principal, los trabajos de estuco, pintura y empapelado de los salones o la intensa y generalizada sustitución de materiales viejos e inservibles –el gasto efectuado en la renovación de vigas o carpintería en madera fue enorme– dan muestra de la rotunda actividad rehabilitadora que impulsan los Montpensier⁵⁰.

Con respecto a los techos de San Telmo sabemos que fueron preparados por Juan de Lizasoán en los aspectos más ornamentales y por los pintores franceses Víctor Grandin y Enrique Bugnont para los aspectos pictóricos de la decoración, que realizan desde imitaciones de pino viejo o caoba para zócalos, puertas o ventanas, hasta flores, países o cielos rasos para los techos. Estos pintores escriben constantemente al administrador de los Duques en Sevilla, Joaquín del Alcázar, para explicar, consultar y dar noticia

⁴⁹ Curiosamente para estos años iniciales en torno a 1850 no aparece en la documentación consultada la ejecución de *boiseries* en madera o brocados o terciopelos para los muros de San Telmo, que sabemos que abundaban. Suponemos que el empapelado es ahora más rápido y, evidentemente, el tiempo apremia para los Montpensier, pues quieren vivir en su nueva residencia cuanto antes.

⁵⁰ En AOBS, Leg. 246. P. 2. Relaciones del estado de obras en San Telmo. Junio-Julio, 1850.

permanente de todo lo que hacen. En sus cartas siempre insisten, como en el caso de Marrón, Ríos, Gutiérrez o Lizasoán, en el gusto y las disposiciones dadas por S A R el Duque de Montpensier. La supervisión y celo de éste es indescriptible, pues atiende y se ocupa de absolutamente todo, desde aquello que podría parecer fundamental en materia de gusto u ornamentación hasta los aspectos más técnicos, estructurales o de simple albañilería. A colación, y para comprender el mencionado celo del Duque, podemos mencionar una carta de Bugnont al administrador Del Alcázar, fechada el 20 de Julio de 1850, en la que éste comunica “(...) *el martes he principiado a pintar. A pesar de haber echado mucho tiempo en los aparejos y avíos he bosquejado sin embargo todas las flores y estarcido gran parte del adorno (...) Usted puede estar persuadido que todo mi afán es que SS AA RR queden contentos de Enrique Bugnont*”⁵¹. A estos techos que preparan Grandin y Bugnont se sumarán los famosos celajes, alegorías y perspectivas procedentes del Palacio de Vistaalegre, que no llegarán a San Telmo hasta 1858, momento en que se colocan y se distribuyen por todas las estancias principales, pasando también muchas al Palacio Orleans de Sanlúcar.

En los espacios interiores de las torres se habilitaron habitaciones y salones simbólicos y especiales. El *Torreón frente a la Puerta de Jerez* y el *Torreón que mira al Río sobre las habitaciones de SS AA RR* son rehabilitados y remodelados de forma integral. Justo en este último, en el piso principal, los Duques crearon una exótica estancia repleta de *chinoiseries*: el denominado Salón Chino, que junto al Gabinete Árabe, constituyeron los espacios más simbólicos de San Telmo, en la línea del gusto por las influencias decorativas extraeuropeas, muy de moda en los ambientes palaciegos desde finales del siglo XVIII. Sabemos que durante los años de 1850 y 1851 se realiza la albañilería y la pintura del techo del famoso Gabinete Árabe. José Gutiérrez afirma en una relación del estado de obras del 5 de Julio de 1850 que, en *la Sala ante la Torre que mira al Río, se está haciendo el Cielo raso árabe*⁵². Y, en otra relación de trabajos de unos pocos días después, del 27 de Julio de 1851 se confirma la conclusión de los trabajos de albañilería en dicho techo y se afirma que está siendo pintado por Juan de Lizasoán⁵³.

⁵¹ En AOBS, Leg. 246, P. 2. Cartas a Joaquín del Alcázar, administrador de los Duques en Sevilla.

⁵² En AOBS, Leg. 246, P. 3. Estados de obra, 1850.

⁵³ En AOBS, Leg. 521, P. 5. Desgraciadamente, y hasta la fecha, no poseemos descripciones ni de este techo ni la decoración de esta estancia. Aunque en la Carta Particional del Duque de Montpensier de 1892 se recoge el inventario de los bienes muebles de esta estancia, por cierto no siempre en relación con el



Fotografía, *La Real Capilla de Palacio de San Telmo tras su última restauración*. Fotografía del autor.

La restauración y reforma de la Real Capilla de San Telmo estuvo dirigida por Antonio Cabral Bejarano, pintor de renombre y prestigio en la ciudad, durante el año de 1850. Los Duques le confían no sólo la dirección de la rehabilitación del espacio y la restauración del patrimonio arquitectónico, decorativo y artístico existente, sino la supervisión de la ejecución de elementos nuevos y la realización de un programa iconográfico más completo, con la inclusión de diecisiete lienzos más de temática religiosa. Según el presupuesto inicial de la reforma, que ascendía a la fabulosa cantidad de 105.570 reales –ampliada en años sucesivos– y los estados de obras, Cabral Bejarano contó con José M^a Ríos, que construyó una tribuna privada para los Duques, con Juan Bravo como ensamblador, con Juan Ríos, Ramón Ortiz, José M^a Vicente y José Consuegra como autores del proceso de ejecución de molduras sacras de las bóvedas, tribunas y cuadros y la talla del púlpito, y con José Sotocorro, que labró cuatro blandones, dos pies de ciriales y dos atriles de altar⁵⁴.

susodicho gusto decorativo árabe, no se hace mención del gusto decorativo en techo y muros. Véase Rodríguez Rebollo, Ángel, *opus cit*, 2005.

⁵⁴ En Biblioteca Capitulare y Colombina de Sevilla. Fondo Gestoso, Vol. VII.

Las primeras actuaciones tienen que ver con la exhumación y traslado al cementerio de San Sebastián de Sevilla durante el mes de Diciembre de 1849 de unos restos humanos que estaban depositados en la cripta-panteón de la Real Capilla ⁵⁵. Inmediatamente, y desde este mismo mes, comienzan los trabajos de picado de bóvedas y muros, limpieza de cornisas y capiteles, apertura de zanjias para la sustitución de cañerías viejas por nuevas de hierro colado y arreglos generales en toda la carpintería interior. Estas obras se llevan a cabo durante todo 1850 y, al mismo tiempo que Antonio Cabral Bejarano las dirige, pinta algunos de los lienzos que le han sido encargados. En un estado de obras del 28 de Julio de 1850, Cabral Bejarano afirma que *“De los 17 cuadros que están a mi cargo, tengo concluidos seis y los restantes o bosquejados o en dibujo. (...) La Bóveda está pintada de blanco. (...) Tengo dibujados muchos adornos y todos los Ángeles de la tribuna de SS AA (...)”*.



R. P. Napper, *Patio principal del Palacio de San Telmo*, entrada a la Real capilla, ca. 1862. Fotografía. Colección descendientes de los Duques de Montpensier

Posteriormente, en otro estado de obras del 29 de Septiembre del mismo año escribe *“que el altar mayor está limpio y parte de los laterales, que han sido concluidas del todo las seis tribunas y doradas las cornisas. (...) Todos los Serafines de la Bóveda*

⁵⁵ En AOBS, Leg. 27, P. 4 Asuntos Real Capilla.

están concluidos y dibujándose la gloria de la tribuna”⁵⁶. Sabemos que se renovó la policromía y el dorado de la ornamentación general de la Capilla y que Cabral Bejarano pintó diecisiete cuadros al óleo de entre los que destacan los de la Virgen y el niño, San Luis, San Fernando, dos sobre la Vida de San Antonio y doce Santos, así como unos ornamentos al temple para las bóvedas de la Capilla, cornisas y tribunas⁵⁷. Tan satisfechos quedaron los Montpensier con la gestión y el liderazgo artístico desempeñado por Bejarano que lo recompensaron, según cuenta el periódico El Porvenir del 24 de Junio de 1851, con veinte onzas de oro y una sortija de brillantes⁵⁸.

Curiosidad bastante indicativa de la sensibilidad religiosa que hubo en torno a las reformas de esta Real Capilla de San Telmo, fue el hecho de que el 26 de Julio de 1850 –en plena ejecución de las obras-, y por Real Orden de S. M. la Reina Isabel II, se hiciera entrega a los Duques de una pequeña pero simbólica reliquia procedente de la Catedral de Sevilla: “*un dedo de una mano del Santo Rey San Fernando*”, para que fuera trasladada y custodiada en la Real Capilla de los Montpensier. La reliquia que la Iglesia sevillana entregaba por orden real a los Duques no era cualquier cosa, pertenecía a una personalidad simbólica y trascendental en la ciudad, respetada y sacralizada durante siglos. Un regalo entre hermanas, Reina e Infanta, de evidente carácter histórico y altísimo fervor católico.

Capricho y ornamentación efímera: los kioscos colgantes de las Torres de San Telmo. Refinamiento y exotismo en el primer San Telmo de los Montpensier.

En otro sentido, y algo que habla bien del concepto de capricho arquitectónico y ornamental, de moda en los ambientes palaciegos europeos desde el siglo XVIII – recordemos los caprichos de arquitectura y salones con decoración de chinescos-, presentamos el conjunto de tres *Kioscos colgantes* en los torreones del palacio, construcciones para ser vistas desde el exterior, pero que además encerraban en su interior una refinada y asombrosa decoración diseñada por el pintor Juan de Lizasoáin.

⁵⁶ En AOBS, Leg. 246, P 2 y 3. Estados de obra, Real Capilla.

⁵⁷ En Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla. Fondo Gestoso, Volumen VII.

⁵⁸ Véase Lleó Cañal, V. *opus cit*, 1997, p. 118.



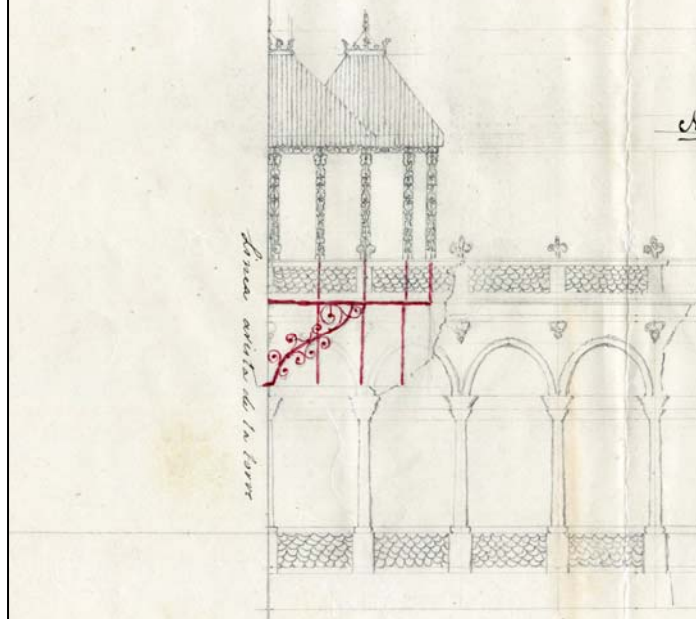
Francisco de Leygonier, *Palacio de San Telmo desde los jardines, con la Fachada posterior y el Kiosco colgante en la Torre del Río*, detalle. Fotografía, ca. 1850. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Los Duques fomentaron en sus diferentes palacios y jardines este tipo de arquitecturas diferenciadas y caprichosas, puntos de un europeizado exotismo para el disfrute visual y el embellecimiento en este tipo de entornos. Estos tres *Kioscos*, a modo de salientes balcones volados, fueron montados en los sectores norte y sur del Palacio de San Telmo, adosados a la *Torre de la Puerta de Jerez* y a las dos *del Río*.

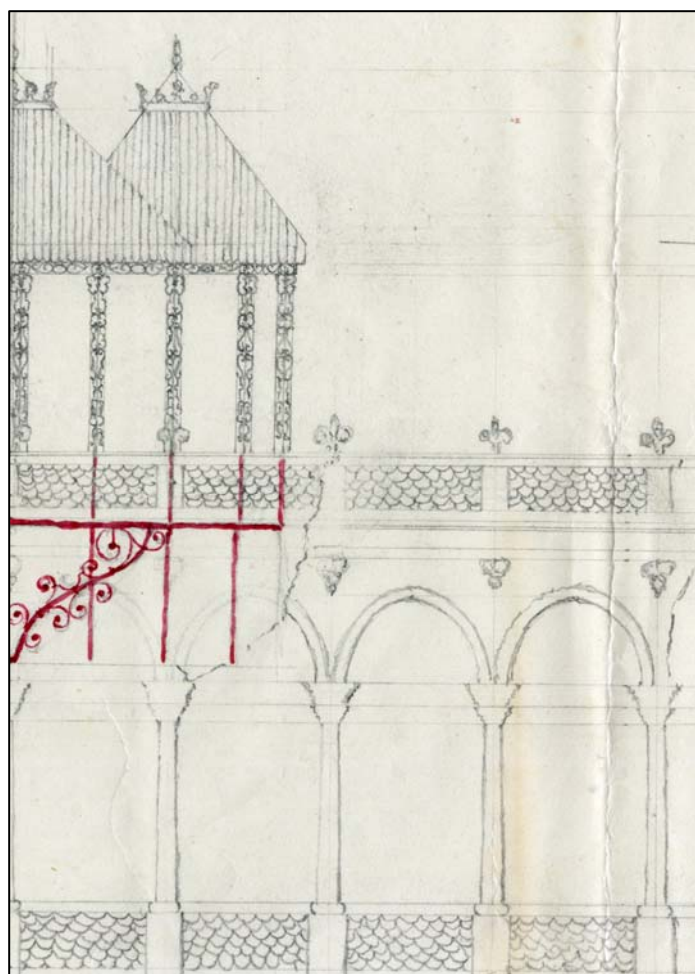
El maestro José Gutiérrez dirigió y controló todo el proceso de presupuesto, materiales y montaje, junto a Juan de Lizasoán, quien se encargaría del tema ornamental de los interiores y de la pintura, tanto exterior como interior. Lizasoán además es el autor del dibujo o *croquis del Kiosco del Jardín de Invierno* que presentamos en este estudio por primera vez, y cuyo nombre está asociado a toda la documentación relacionada⁵⁹. Este pintor funcionó en estos primeros tiempos como un proyector y diseñador de todo lo que se pretendía hacer o reformar y, a menudo, ejecuta y *pone en limpio* planos y alzados de proyectos aprobados por los duques.

⁵⁹ Estos Kioscos volados en las Torres miradores de San Telmo nunca han sido estudiados o tratados en ninguna investigación anterior, pues han pasado inadvertidos hasta ahora.

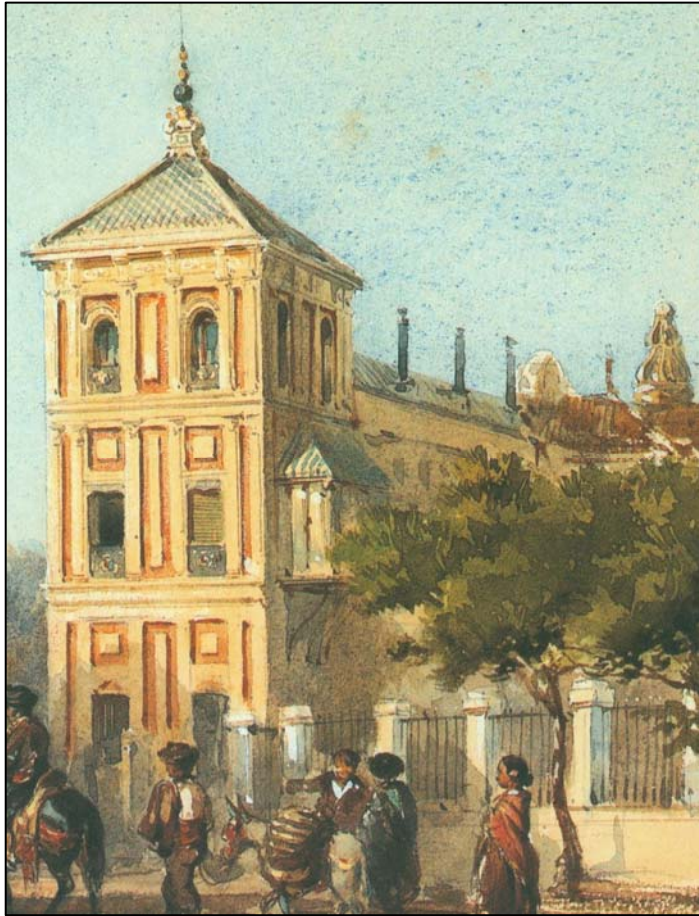
Croquis del kiosco sostenido por alfileres, mientras se se cubre el jardín de invierno.



Nota Por una distracción involuntaria, no se marcó con tinta de carmín las columnas, o alfileres de hierro que deben sostener el pavimento del kiosco que del Jardín de Invierno, el presente repone esta parte con cuyo fin se ha construido.



Juan de Lizasoán, *Croquis del Kiosco del Jardín de Invierno*, dibujo a lápiz, arriba, y detalle abajo, de 1850, Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.



A. Delacroix, *El Palacio de san Telmo, detalle del Kiosco de Invierno*, acuarela, detalle, 1850. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier

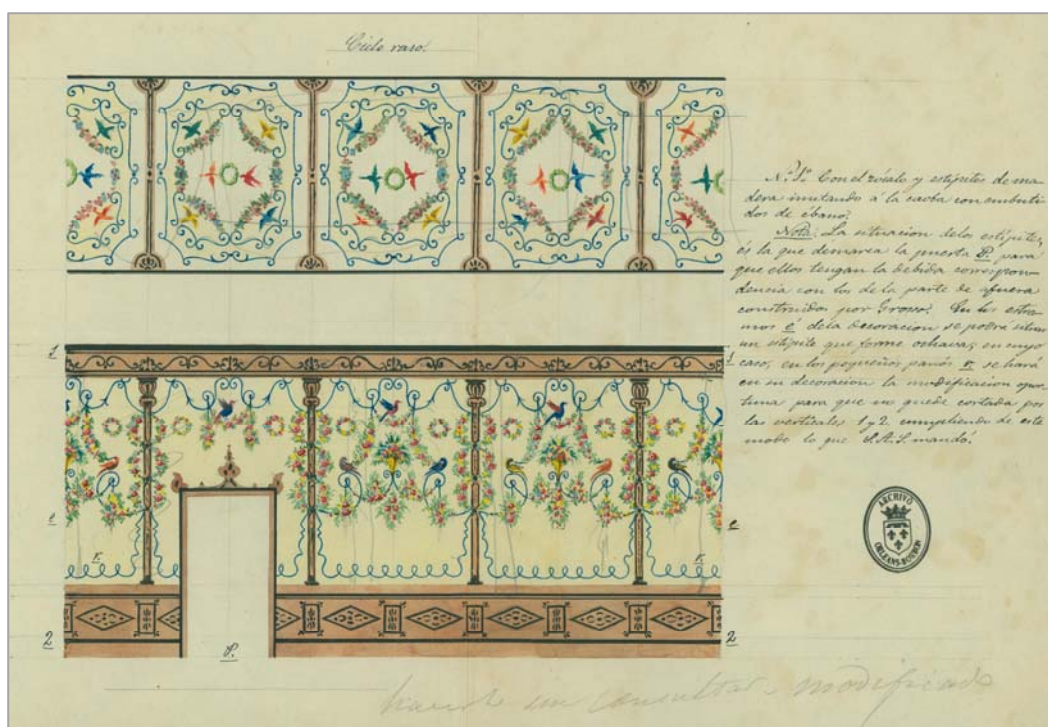
El presupuesto general de la construcción y montaje de todos los kioscos le fue encargado a Manuel Groso en Junio de 1850, que poseía la casa de herrajes y cerrajería más famosa de la ciudad durante la segunda mitad del siglo. Las piezas de hierro colado y dulce fueron suministradas por la Fundición de Narciso Bonaplata, a la que se encargaron todos los materiales necesarios en hierro fundido. Sabemos que el montaje fue comenzado en Agosto, y que en Septiembre, fueron colocados los estípites y los tirantes de hierro imprescindibles para su seguridad, siendo los materiales de madera para ventanas y persianas suministrados por la importante empresa sevillana de Manuel Álvarez⁶⁰.

Tan orgullosos debieron estar los Montpensier con estos exquisitos kioscos-balcones que el pintor Auguste Delacroix centra el tema de una de sus acuarelas –perteneciente a

⁶⁰ El presupuesto para la construcción de estos kioscos es de Junio de 1850, comenzando el montaje en el mes de Agosto. Fueron desmontados posteriormente para la construcción del Salón de la Columnas y del Apeadero, para ser de nuevo montados ya de forma fija en ladrillo y piedra. AOBS, Leg. 521, P 12.

una serie bellísima, la de *San Telmo en 1850-*, en el Torreón del Río, que posee uno de ellos, probablemente el más bello y el de mejor contemplación desde los jardines. Estos dos Kioscos, denominados *del Jardín de Invierno*, poseían, según la misma documentación, un carácter provisional y efímero, pues solo permanecerían hasta la construcción de la gran *Galería de las Columnas*, momento en que pasarían a ser *de obra*.

Precisamente este kiosco que inmortalizó Delacroix en 1850, el de la *Torre del Río*, estaba comunicado con el recién creado *Salón Chinesco* -en el interior de Torreón-, por lo que constituyó sin duda uno de los espacios más caprichosos y exóticos en el nuevo Palacio de San Telmo. El pintor Juan de Lizasoáin, el alma del levantamiento de estos caprichos junto a los Montpensier, proyectó una decoración floral en relación a la estética oriental del inmediato Gabinete chino, que significó un punto de refinamiento y elegancia artística que definen sin duda el carácter de Antonio de Orleans y del propio pintor sevillano, un artista escenógrafo bien entrenado en la dirección decorativa de algunos de los teatros más famosos de la ciudad⁶¹.



Juan de Lizasoáin, *Proyecto de decoración interior de los Kioscos colgantes de San Telmo*, ca. 1850. Colección Infantes Duques de Montpensier.

⁶¹ Moreno Mengíbar, Andrés, *opus cit*, 1998.

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

La Galería de las Columnas del Palacio de San Telmo de Sevilla fue levantada entre 1853 y 1858¹ a modo de espacio abierto a un jardín a través de una *loggia* a la italiana. Este gran salón, 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 más que una gran fachada principal –lo que era San Telmo en 1848-. Lo convirtieron en un gran complejo monumental, con cuatro bellas fachadas, que pasaría a ser símbolo del poder social y político de la familia Montpensier en España.



Jean Laurent, *Vista general del Palacio de San Telmo desde el río, Sevilla*, detalle. Fotografía, ca.1870. Colección particular. Sevilla.

¹Aportamos estos datos inéditos sobre el año de comienzo y el de finalización de este espacio tan señero y simbólico en el Palacio de San Telmo. Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda (En adelante AOBS), Legajo 246, Pieza 4. Estados de obra, 1853-1858.

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 años². Hacia 1853 llega el momento de afrontar 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 el espacio en el que se detentaría y se exteriorizaría su directa vinculación regia y su elevado rango social.



Francis Frith, *Palace of San Telmo*. Fotografía, ca. 1860. Victorian & Albert Museum. Londres.

²La primera fase de rehabilitación y reformas en el Palacio de San Telmo se acomete entre 1849 y 1853, como hemos visto anteriormente, 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, como hemos visto en el capítulo anterior, 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.

Esta *galería nueva* de San Telmo, novedosa por su amplitud y su vinculación con los espacios cortesanos europeos más nobles, 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 su 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 local, no dejó de tener un llamativo eco en los interiores domésticos sevillanos.



Fotografía. *Portada de los Estípites. Salón de las Columnas de San Telmo.* Archivo fotográfico del autor.

San Telmo, que tenía más de cien años de vida cuando es 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. Había sido levantado durante los siglos XVII y XVIII por la saga de los Figueroa,

y su grandeza, empaque y monumentalidad impresionaron a los Montpensier. Los Duques pagaron por la enajenación del edificio y su huerta la suma de 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 por las obras de rehabilitación que San Telmo necesitaría en adelante.

La búsqueda 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 Sevilla por más tiempo –primera residencia de los duques en la ciudad³-, 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 a la familia Orleans fuera de Francia y obligó 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 del mundo europeo más civilizado, los Duques tendrían que empeñar mucho tiempo y esfuerzos para diseñar con argucia un nuevo mundo, preparar una nueva vida y proyectar otra corte.

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 fueron decoradas y vestidas las estancias principales y comprado o encargado numeroso mobiliario que daría al palacio un ambiente y una decoración de absoluta novedad e impacto en la ciudad. Una corte nacía

³ Chávez González, Rosario, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Ed. Patronato del Real Alcázar. 2004.

en Sevilla, y su sorprendente e inesperado esplendor marcaría el destino de una parte, sin duda muy relevante, del emergente entramado cultural de la ciudad⁴.

Durante los cuatro años que van desde la compra de San Telmo, en 1849, hasta Diciembre de 1853, momento del nombramiento de Balbino Marrón como arquitecto oficial de los duques, un equipo magistral de profesionales rehabilitó gran parte del edificio para los Montpensier⁵. Gracias a los estados de obras de la Casa de Orleans conservados sabemos que el agrimensor José Gutiérrez, el cantero José Barradas, el tallista en madera y luego maestro de obras José María Ríos y los pintores Juan de Lizasoán 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 y habitaciones, galerías de paso y otras estancias, 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.



A. Delacroix, *San Telmo en 1850. Sevilla*. Acuarela. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

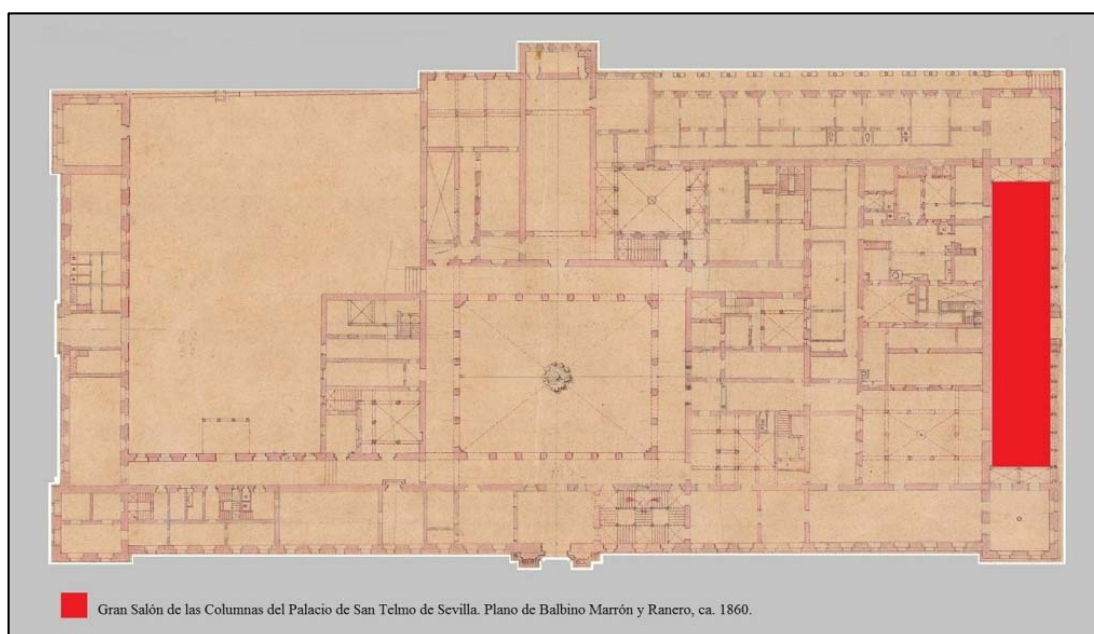
⁴ Véase Lleó Cañal, Vicente, *La Sevilla de los Montpensier*, Focus Abengoa, Sevilla, 1997.

⁵ Nombramiento de Balbino Marrón y Ranero como Arquitecto Oficial de la Casa de los Montpensier, en AOBS, Legajo 135, Pieza 1. El Señor Intendente de SS. AA. RR., Antonio de Latour, informa al arquitecto de su nombramiento.

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, momento en que el cantero José Barradas, quién ya trabajaba en las reformas del palacio, realiza y firma un presupuesto para *la obra que se tiene que labrar para la fachada que da vista al Río y al Paseo de las Delicias, teniendo presente las instrucciones recibidas del maestro de obras D. José Gutiérrez*⁶.

Los maestros José Gutiérrez y José María Ríos, junto al pintor Juan de Lizasoain controlarán y dirigirán las obras de este nuevo espacio, aspectos constructivos y pinturas y decoración, respectivamente. El cantero José Barradas será 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 o en mármol de Génova, serán 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.

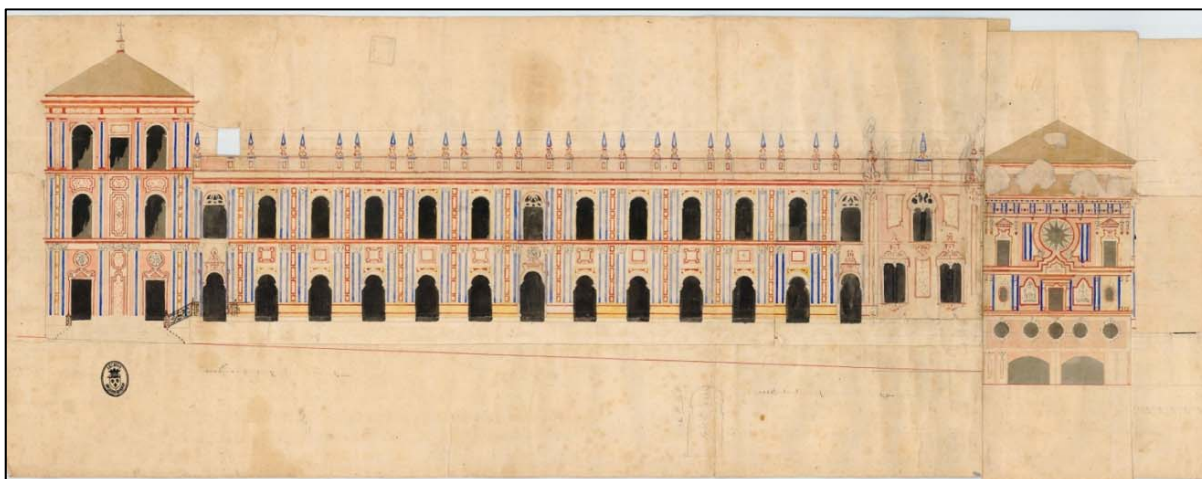


Balbino Marrón y Ranero, *Salón de las Columnas señalado en el Plano del Palacio de San Telmo*, de Balbino Marrón, ca. 1860. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

⁶ AOBS, Legajo 246, Pieza 4. Estados de obra, 1853.

Es interesante apreciar como por parte de los Montpensier es fundamental ir mejorando poco a poco la imagen de San Telmo, como arquitectura y 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, tanto posterior como lateral, 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 hacia los criterios artísticos del histórico edificio, como puede apreciarse en la ilustración del exquisito proyecto⁷.

Los Montpensier levantaron además una de las torres, aun 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 –como acabamos de ver- que se convirtieron en las nuevas fachadas del edificio, representativas tanto de la imagen del palacio como de los propios duques.



Juan de Lizasoán y Balbino Marrón, *Proyecto de nueva fachada posterior entre la Torre SE y la cabecera de la Real Capilla* del Palacio de San Telmo de Sevilla, detalle. Aguada, ca. 1850. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

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

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 actúan para con el palacio sevillano, que justo antes de su compra, parecía haber entrado en una etapa sin futuro y función definida. Ahora había pasado 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. 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 la del 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, de vara y tercia de largo y dos tercias de ancho, 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 que ha de tener cada uno siete piezas de moldura, (...) necesito para cada arco cuarenta y seis pies de piedra, con un valor total de todos de 15.578 Reales.*

Como vemos, Barradas está estimando las cantidades *en Reales* que van a costar todos y cada uno de los elementos arquitectónicos que tiene 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.* Asegura 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 (...)*⁸

El 4 de Abril de 1853, Barradas vuelve a presentar otro presupuesto de materiales y actuación, estimando ahora 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 Reales. Hacer trece capiteles nuevos –y especifica: hay piedra en la casa para hacer nueve, costarán 90 Reales-. Y finaliza exponiendo que los otros cuatro que pondré Yo (capiteles), la piedra costará cada uno 180 Reales.*



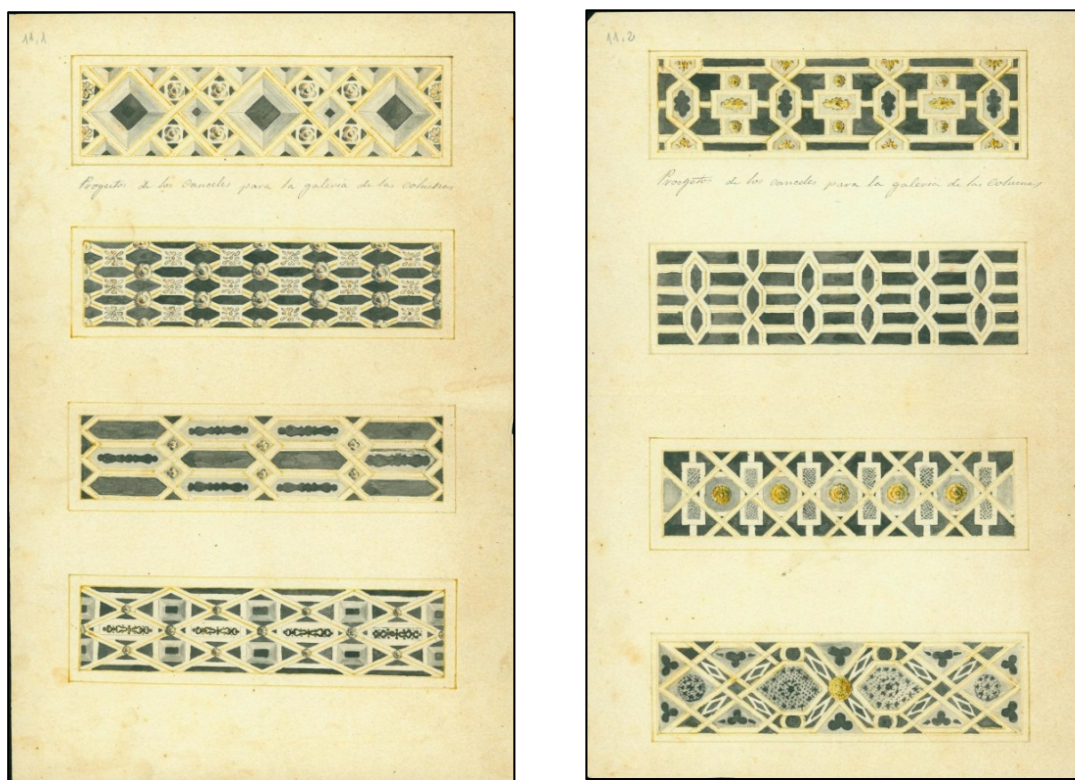
Fotografía. *Aspecto actual del Salón de las Columnas de San Telmo tras la restauración de 2010.* Archivo fotográfico del autor.

Lizasoain 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 del corriente año fue fructífero, ambos profesionales lamentan en una nota que las obras de la fachada nueva realmente no se han adelantado lo necesario, *lo que era de esperar, a causa de los envíos y de la*

⁸ AOBS, Presupuesto firmado por José Barradas. Legajo 246, Pieza 4.

*enfermedad del aparejador (José) Morales*⁹. Lo cierto es que a partir de 1854 el nuevo espacio –galería y loggia- ha debido concluirse casi en su totalidad y comienza 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 principal o 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 Sevilla¹⁰.



Juan de Lizasoán, *Proyecto de las cancelas para la Galería de las Columnas*, aguadas, ca. 1856. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

⁹ Juan de Lizasoán y José M^a Ríos dirigen las obras de este espacio durante 1853, no siendo hasta los comienzos de 1854 cuando el arquitecto Balbino Marrón comienza a firmar presupuestos y a controlar todo el proceso de obras. AOBS, Legajo 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, Legajo 246. P 8.

Las diecisiete cancelas de la *loggia* tuvieron, como en todos los detalles de este espacio, un especial tratamiento, encargándose al pintor Lizasoain diferentes modelos para que los duques eligiesen el dibujo que debían llevar. El día 25 de Noviembre de 1857 Juan de Lizasoain y José María Ríos anotan *que las cancelas de la nueva galería del Río se irán colocando según las vaya trayendo Groso (...)*.

La Portada de los Estípites de la nueva 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 al 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, los viacrucis por los jardines de San Telmo o para la salida de los cortejos fúnebres de algunos de los infantes serviría este frente Sur de San Telmo, su *loggia* y su portada.

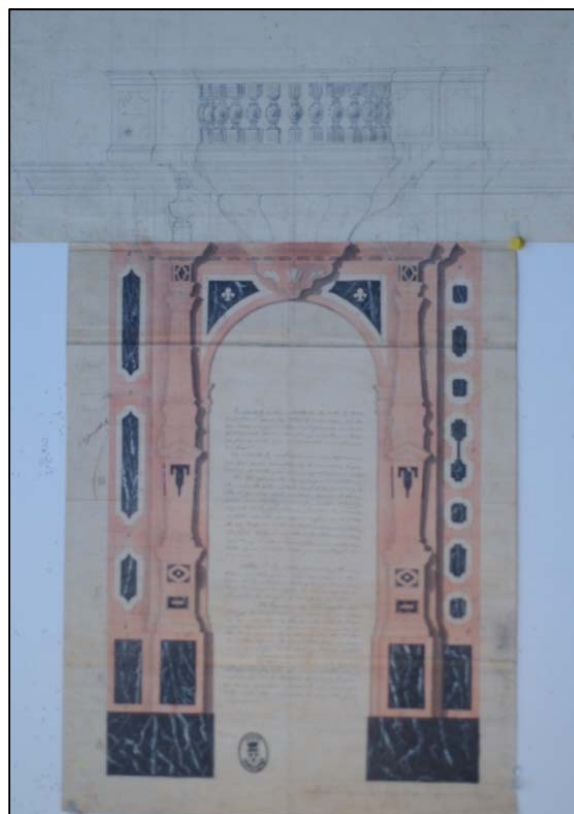
Gran cantidad de mármoles y jaspes de diferentes colores de Morón de la Frontera, entallados, en piezas y tableros fueron labrados y concluidos para esta portada ya en Diciembre de 1854, como muestra un inventario de las obras del palacio firmado por el maestro Ríos. Durante el verano –de Junio a Septiembre- de 1855 éste afirma de nuevo que *se trabaja en la Portada, colocando garras, grapas y pernos en los mármoles*, realizándose también las pertinentes labores de bruñido¹¹.



A. Gaudin, *Galería nueva de San Telmo*, original estereoscópico y albúmina, ca. 1857. Colección Juan A. Fernández Rivero.

¹¹ En AOBS, Legajo 246, P. 5. Inventarios firmados por José María Ríos en Diciembre de 1854 y de Junio a Septiembre de 1855.

El proyecto para esta portada lo había realizado el arquitecto Balbino Marrón muy probablemente hacia 1853 a petición de los Duques, que participan en cada detalle de esta 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 incorpora el balcón, el elegido por Antonio de Orleans, genera un vínculo, no sólo estético, sino estructural con toda la obra originaria y principal de Leonardo de Figueroa, lo que convierte a esta *Portada de los estípites* en una obra, no ya absolutamente feliz, sino tan respetuosa, genial y propia del arte de los Figueroa, que ha engañado el ojo de numerosos historiadores que la creyeron barroca¹².



Balbino Marrón y Ranero, *Proyectos para la Portada del Salón de las Columnas*, aguadas. Ca. 1853. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

¹² Véase Lleó Cañal, V. *art. cit.*, 2004, pp. 072-073.

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, incorporaban 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 retablos¹³ -.

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, figuran, como aparejadores oficiales, José Morales y Pedro González, Antonio Guisado como ayudante, y 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 Lizasoáin, sabemos que también trabajaron el estucador y ornamentista José Pelli, y el escultor José Bover, que realizará las esculturas de San Luis y San Fernando.

Precisamente, y durante el mes de Junio de 1856, el maestro picapedrero Fernando Moreno se compromete 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 Salón¹⁴.

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 de 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 Gómez Piñol, E. *Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México*. Temas de Estética y Arte, nº II, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1988, pp. 95 a 136.

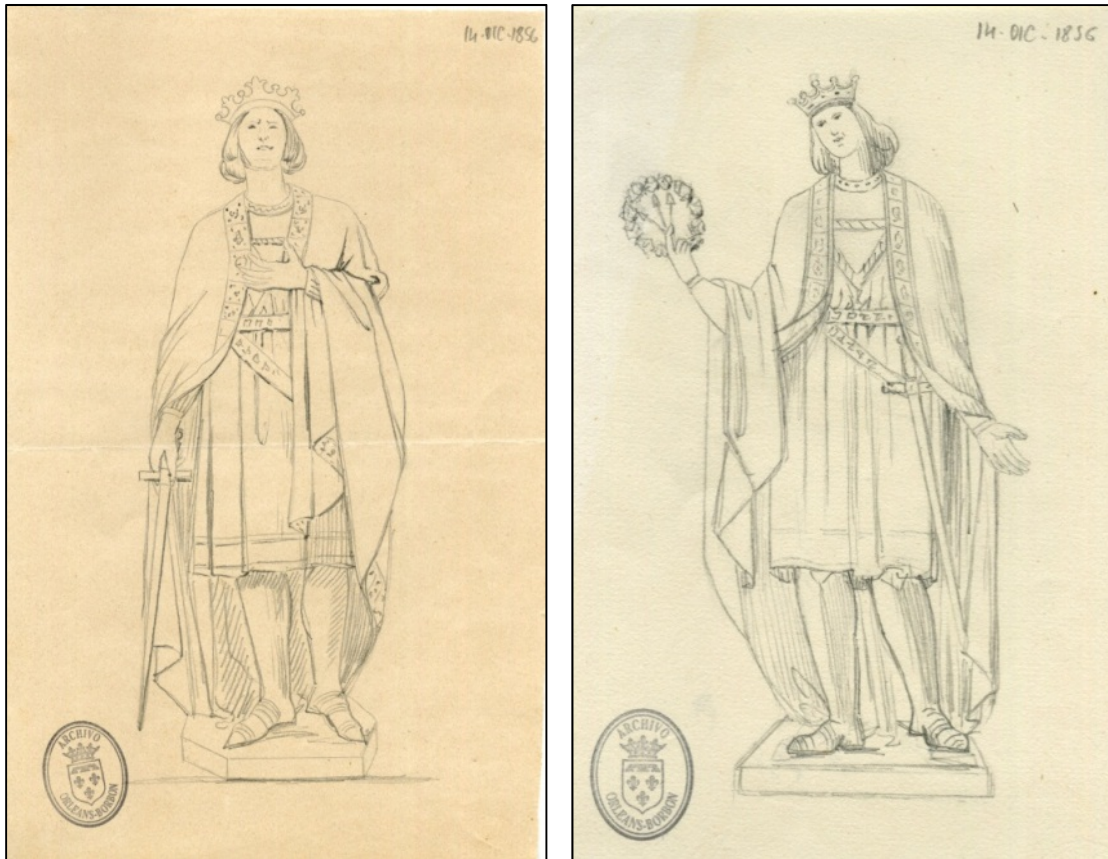
¹⁴ En AOBS, Legajo 246, Pieza 6 a 8. Estados de obra, 1857-1858.



Corso de las Delicias mit dem Palace Montpensier in Sevilla. Xilografía alemana coloreada a mano, ca. 1880. Col. particular.

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 sólo de la genealogía familiar de los Orleans y los Borbones, sino piezas fundamentales de la historia de Europa, con las que los Montpensier querían una clara vinculación¹⁵. De hecho, en el interior del Salón de Columnas estas dos personalidades históricas – también santos- con las que quieren conectar los Duques volvían a estar representados también en sendos cuadros al óleo.

¹⁵ José Bover cobró 24.000 Reales por realizar este trabajo en piedra de la localidad sevillana de Estepa. AOBS, Legajo 136, Pieza 1.



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

El Salón de las Columnas como el paradigma del denominado *Goût Montpensier*: Techos, pinturas, mobiliario y gusto decorativo en la Galería Nueva de San Telmo.

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 por Manuel Groso, como todas las que cierran la loggia¹⁶. Sin embargo, la nueva Galería no sería amueblada ni concluida hasta el verano de 1860, cuando fueron clavados los techos pintados procedentes del madrileño Palacio de Vistalegre.

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*”. En AOBS, Legajo 246, Piezas 8 y 9. Estados de obra, 1857-1858.

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 aquella Sevilla del Ochocientos, fue el encargado de llevar a cabo toda la obra de revestimiento y decoración de estucos y adorno de muros y techos¹⁷.

Por los estados de obras del Palacio de San Telmo sabemos que Juan de Lizasoán y José M^a Ríos, artistas fundamentales en la regeneración de todo el edificio, están trabajando e interviniendo durante todo 1860 en el aspecto definitivo del salón, dirigiendo concretamente la adecuación y colocación de las pinturas procedentes del Recreo de Vistalegre, residencia heredada por la Infanta Luisa Fernanda de su madre la Reina María Cristina. Lizasoán y Ríos afirman que *se ha concluido de clavar los techos de Vistaalegre y sus adiciones en toda la galería a fecha de 6 de Junio de 1860*¹⁸. Estos techos, pintados al temple sobre tela, y de diferentes autores madrileños del academicismo neoclásico, vinieron a cerrar un proyecto, no sólo 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 Vistalegre 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 centro el gran medallón dedicado a Armida y Reinaldo, pintado por Rafael Tejeo, tema de hipnótica atracción entre los pintores del Rococó y el Neoclasicismo europeo.

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

¹⁸ Estado de obras de 6 de Junio de 1860. AOBS, Legajo 246, Pieza 11.



Rafael Tejeo Díaz, *Armida y Reinaldo*. Paño central de los techos pintados del Salón Columnas del Palacio de San Telmo. Pintura al temple. Archivo fotográfico del autor.

Junto al paño central de Armida y Reinaldo, de temática religiosa –ambos son personajes de la *Jerusalén liberada*, obra de Torquato Tasso-, se colocaron además unas *pinturas de adorno* con decoración de grutescos neorenacentistas y temática mitológica, y unas bellas alegorías en ambos extremos de la galería, obras que generan en su conjunto un elegante marco para las recepciones, los actos festivos o las simples visitas.

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 una cabeza romana, cuatro capiteles califales, asientos, platos y tibores chinos y japoneses, 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 por el Mediterráneo oriental, una cabeza de la diosa Minerva o un cañón Blakely añaden un contrapunto exótico y fuera de lo local. 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 y coleccionismo artístico, pero también cultura, protección a las artes y modelo de cuidada gestión.



Francis Frith, *The Saloon of San Telmo*. Fotografía, ca. 1865. Victoria & Albert Museum, Londres.

4. 3. LA CONCLUSIÓN DEFINITIVA DEL PALACIO DE SAN TELMO: LAS OBRAS DEL APEADERO, LA CONSTRUCCIÓN DE LA TORRE NUEVA Y LA FACHADA DEL JARDÍN.

El sector Norte del Palacio de San Telmo, conocido durante el siglo XIX como la zona del Apeadero, había quedado configurado como un gran espacio más o menos rectangular –no era realmente un patio cerrado-, al que se accedía por una pequeña portada exterior que ya existía antes de la reformas encomendadas por el Duque de Montpensier al arquitecto Balbino Marrón. Verdaderamente, este ámbito del edificio había sido un espacio olvidado, no finalizado y confinado a servir de apeadero, cuadras y almacén del primitivo Colegio de Náutica. Los años lo habían dispuesto como un espacio abierto –algo destartalado-, poco aprovechado y nada embellecido.

El edificio de San Telmo había llegado a manos de los Montpensier en 1849 con una gran fachada, una larga crujía principal, ennoblecida con la gran portada barroca de Leonardo de Figueroa –también el patio principal y la Real Capilla eran espacios concluidos-, pero poco más. Como ya hemos visto en capítulos anteriores, el resto de las extensas fachadas de un tradicional y previsible edificio como San Telmo no estaban finalizadas, como tampoco la Torre Noreste que debía mirar a la Fábrica de tabacos. San Telmo se había proyectado a finales del siglo XVII como un gran rectángulo con cuatro fachadas y cuatro torres, en la línea de otras arquitecturas regias como El Escorial, el Alcázar de Toledo o el Palacio del Buen Retiro de Madrid. Sin embargo, el edificio no poseía, como hemos dicho, más que una gran línea de fachada principal a modo de espectacular escenografía, una imponente carta de presentación para una arquitectura histórica, ya asentada en siglo XIX en la conciencia colectiva de la ciudad, pero no concluida, con sus obras de continuación detenidas y con un ajustado mantenimiento.

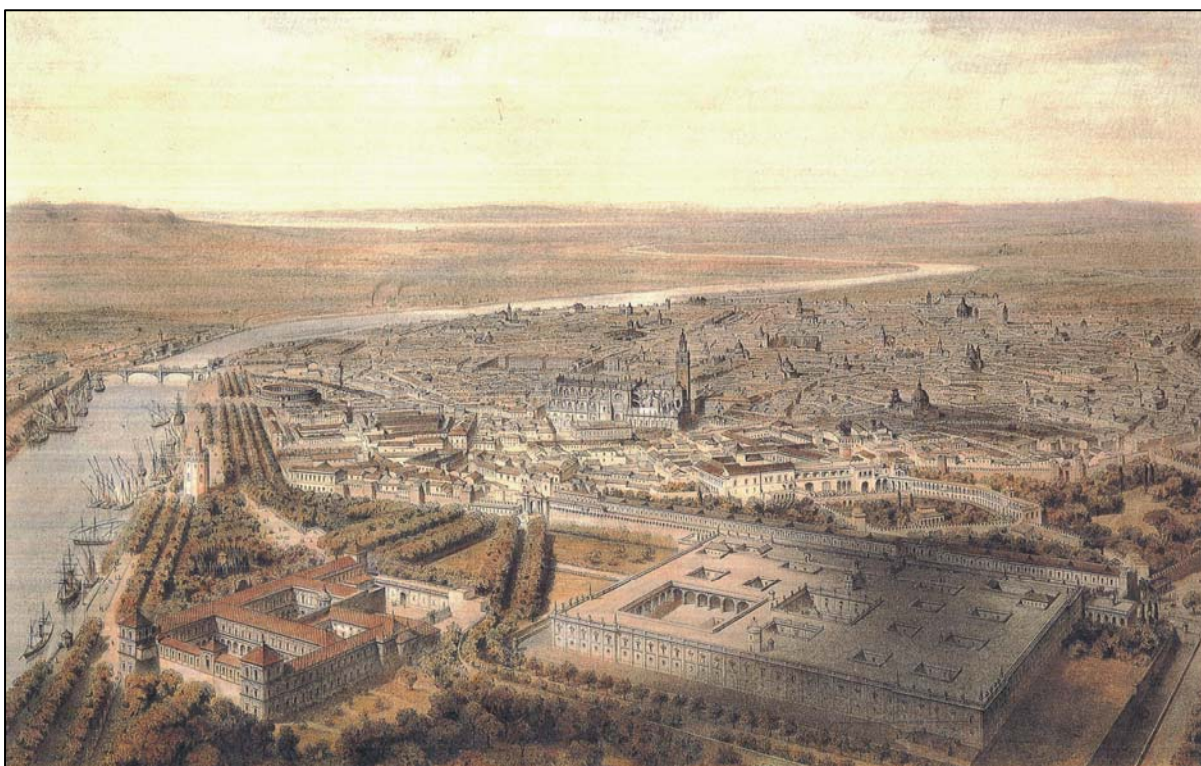
Como ya apuntara el Profesor Lleó Cañal¹, este frente Norte estaba cerrado según el proyecto primitivo pero los cimientos estaban abiertos, como los de la nueva torre del ángulo Noreste. La crujía de fachada de este sector muestra una discreta portada en el centro, que da acceso a un amplio espacio abierto con la función de patio apeadero. El frente a los jardines había quedado cerrado provisionalmente a la izquierda del ábside de la Real Capilla por una simple tapia, como puede apreciarse en la litografía de

¹ Lleó Cañal, Vicente, *art cit*, 2004. Artículo que analiza por primera vez las obras de reforma y mejora del arquitecto Balbino Marrón en el Palacio de San Telmo durante la segunda mitad del siglo XIX.

Guesdon o en las fotografías anteriores a las obras de transformación de esta parte de San Telmo.

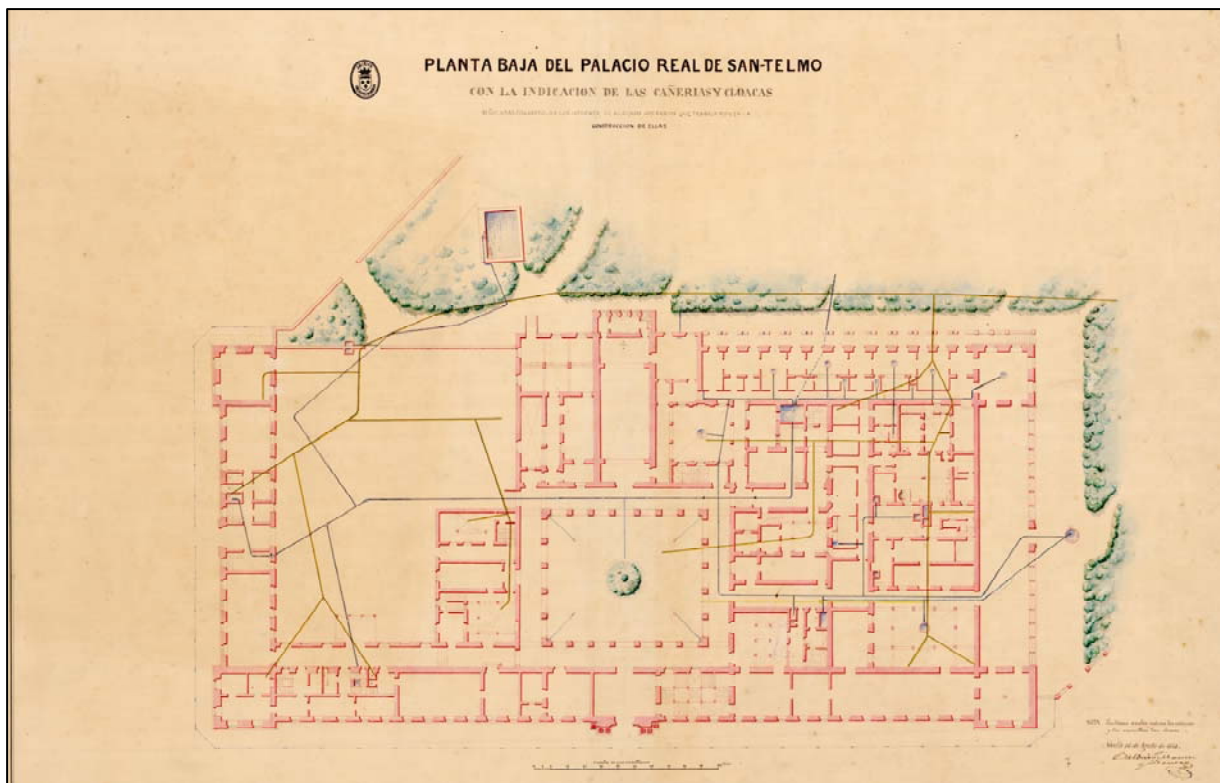
Por la documentación conservada en el Archivo Orleans-Borbón de Sanlúcar, sabemos que en Agosto de 1849 el agrimensor y maestro de obras José Gutiérrez, encargado de las primeras reformas en San Telmo, dirigió algunas *obras en la parte del edificio que mira a la Puerta de Jerez*, es decir en esta parte del Apeadero, muy probablemente encaminadas a adecuar y poner en uso este ámbito².

En el plano de San Telmo fechado el 16 de Agosto de 1854 y firmado por Marrón - con cañerías y cloacas señaladas- puede comprobarse que ya está proyectado frente al Río el *Salón de las Columnas*, cuya construcción ya ha comenzado, pero que aún no se ha pensado como va a ser distribuido todo este sector Norte, que generará posteriormente una amplia serie de proyectos diversos y alternativos –muchos no llevados a cabo-, debido posiblemente a la dificultad que entrañaba encajar y distribuir con buen criterio las nuevas obras con las ya existentes.



Alfred Guesdon, *Vista de Sevilla*. Litografía iluminada, 1853. Colección particular.

² Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda (En adelante AOBS), Legajo 246, Pieza 2. Estados de obras, 1849-1850.



Balbino Marrón Y Ranero, *Planta Baja del palacio de San Telmo*, con el sector del Apeadero a la izquierda del plano, 1854, lápiz, pluma y aguada. A OBS, Fundación Infantes Duques de Montpensier.

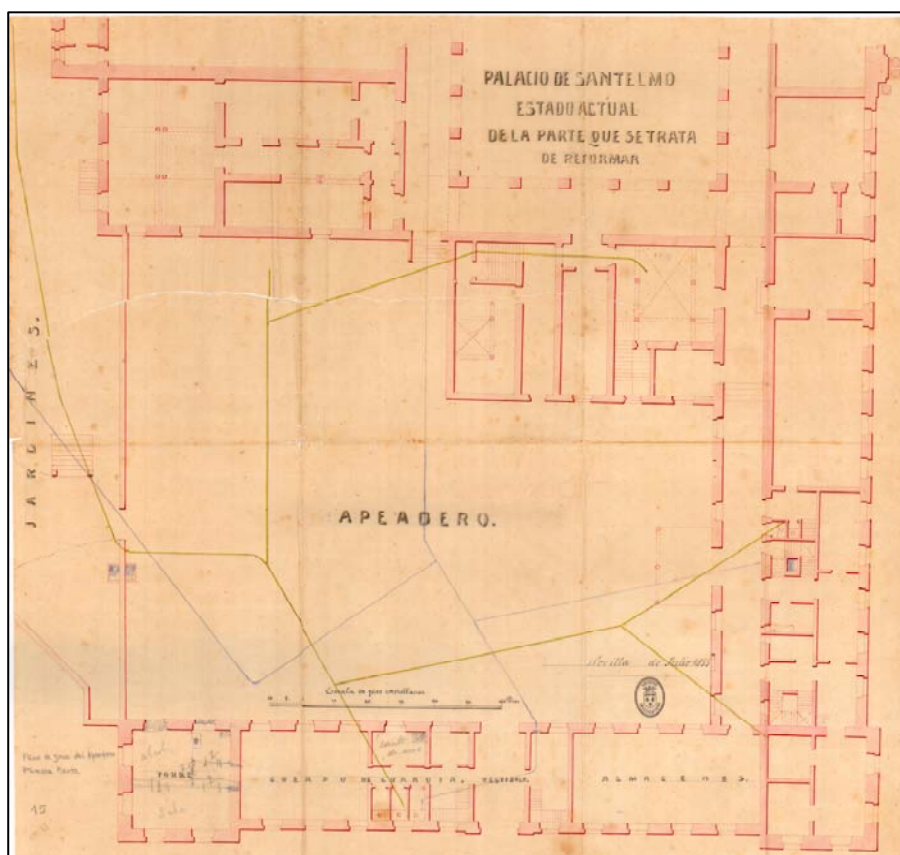
Aunque ya en 1855 comienzan a percibirse documentalmente movimientos que anticipan la necesidad de reformas para este sector Norte –además de la existencia de una serie de proyectos de Marrón de este mismo año–, no es hasta 1857, cuando comiencen las importantes obras de toda esta zona del Apeadero. Precisamente cuando está llegando a su fin la construcción del otro gran ámbito patrocinado por los Montpensier en el edificio de San Telmo, la magnífica y feliz obra de la Galería de las Columnas³, cuyo proceso de levantamiento ya hemos centrado y analizado, se desencadena el largo y no tan feliz proceso de ejecución de los proyectos de Marrón para este sector. Desde luego, en el plano del Palacio de 1860, también de la mano del arquitecto de los Duques, ya están ubicados y encajados en el Patio del Apeadero, tanto el cuerpo del Picadero –crujía Este del patio– como la continuación de la crujía Sur, lo que supuso el cierre definitivo de este espacio. Este último frente Sur del Apeadero, el primero en contemplarse a la entrada al patio, desencadenaría un gran volumen de documentación y diferentes proyectos alternativos que fueron presentados a Antonio de Orleans. No debía ser sencillo que la nueva portada central para este frente –la que

³ Rodríguez Díaz, Manuel, *art cit.*, Revista Reales Sitios, 2013.

recibiría a aquellos que llegaban en carruaje- estuviera a eje con el patio principal de San Telmo y con la portada exterior de la fachada Norte del edificio.

Los proyectos de Balbino Marrón de 1855 para la reforma del Apeadero

Los proyectos de Balbino Marrón de Julio de 1855 centran, por un lado, el estado actual en el que se encontraba el Apeadero de San Telmo en esta fecha, y por otro, las reformas pretendidas por los Duques para este sector, tanto en su planta baja, como en el entresuelo y el piso principal. Aunque la Torre Noreste no estaba construida aún, Marrón delimita sus cimientos en el primer plano diseñado para este espacio –el del estado actual-, junto a las habitaciones para el cuerpo de guardia. En este plano pueden observarse las zonas libres del patio apeadero en las que se construirán las crujías Este y Sur con sus nuevas fachadas, las que embellecerían y cerrarían esta parte interior del palacio⁴.



Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo, estado actual de la parte que se trata de reformar*, 1855, lápiz y pluma. AOBS, Fundación Infantes Duques de Montpensier.

⁴ AOBS. Planos de reforma del sector del Apeadero del Palacio de San Telmo, de Balbino Marrón y Ranero, de Julio de 1855.

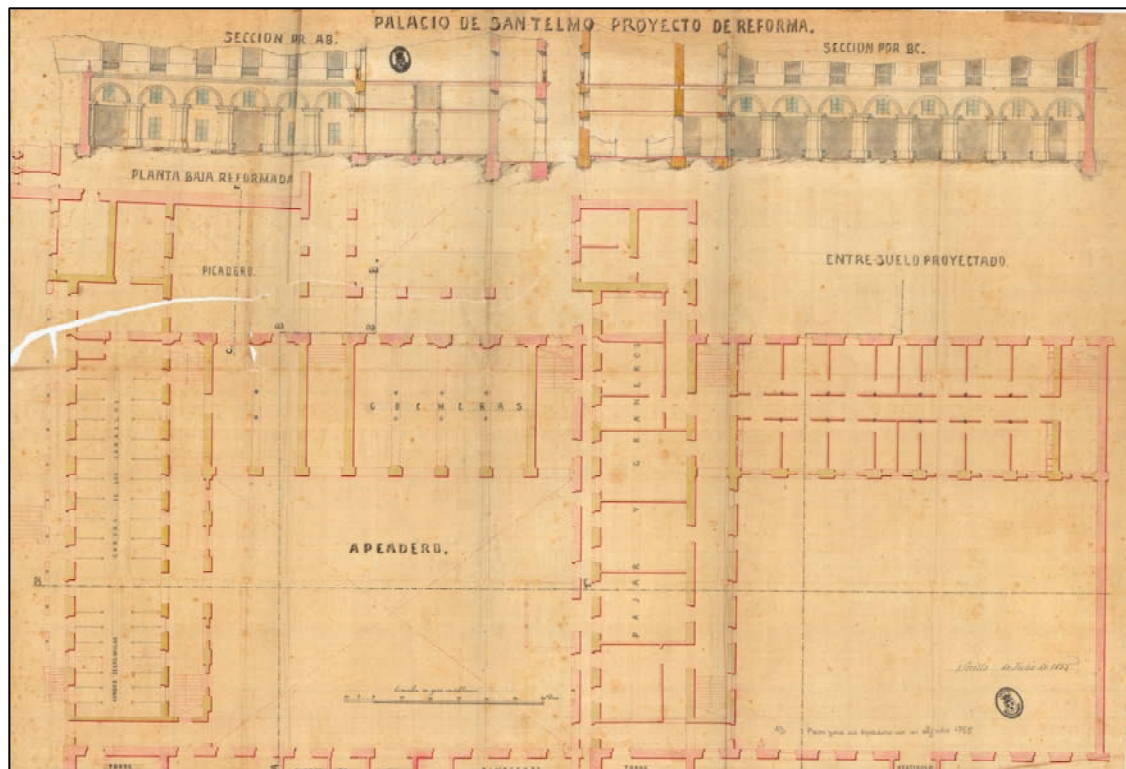
Todo este *proyecto de reformas* de 1855, el que mejoraría y completaría un espacio no concluido como la zona Norte del Colegio de San Telmo, fue fruto del deseo de Antonio de Orleans por dignificar y solemnizar el lugar por el que accedían los carruajes a palacio. Es además, el punto de partida de toda una compleja y rica *lluvia de ideas* o propuestas, traducida en diversos proyectos, planos, alzados y dibujos, que ayudarían a los Duques a escoger las mejores soluciones a nivel constructivo y estético para esta extensa parte del edificio.

Si observamos el *proyecto de reforma para la planta baja* de Balbino Marrón, podemos comprender la idea que propuso el arquitecto ducal; un amplio *cortile* de corte clasicista, sin aditivos ornamentales, que monumentalizaría el espacio con la propia potencia de las estructuras, los pilares y los grandes arcos, a modo de los imponentes patios de la vecina Fábrica de Tabacos, obra de un neoclasicismo dieciochesco muy depurado que sin duda se vinculaba a la estética que Marrón aprendió en la Real Academia de San Fernando de Madrid.

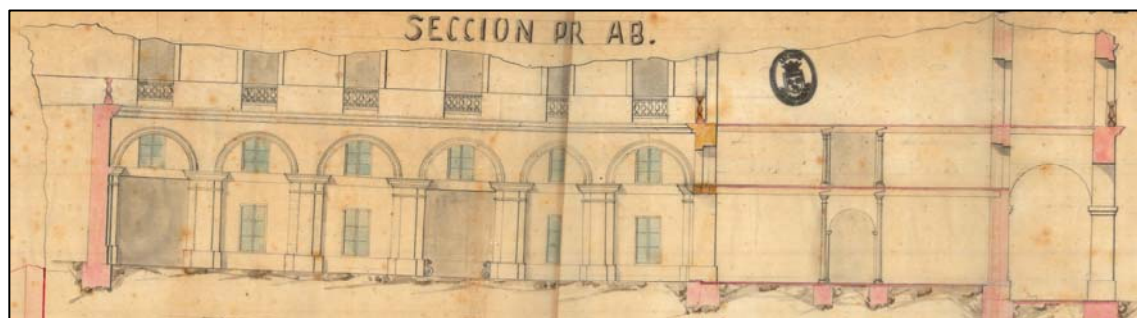
La crujía Este del patio apeadero estaría dedicada en su planta baja a cuadras para mulas y caballos, y a un picadero de planta cuadrangular –pajar y granero en el entresuelo-, reservándose para la crujía Sur la zona de cocheras. En las secciones AB y BC del proyecto, Marrón presenta los dibujos de los alzados y propone sendas arcadas sobre recios pilares –en una línea cercana a la arquitectura dieciochesca sevillana⁵- para cubrir las extensas líneas de fachada.

No parece que este proyecto fuese modificado en exceso, salvo en la distribución interna. El picadero cuadrangular que aparece junto a la cabecera de la capilla será eliminado, y las cuadras pasan a ser el picadero, ahora rectangular y más amplio. Los posteriores proyectos plantean cómo reformar y monumentalizar la crujía Sur del patio –interior y exteriormente-, aunque las líneas generales de lo que aquí presentó Marrón parece, por la documentación consultada, que fueron llevadas a buen término, al menos en las partes estructurales. No parece que ocurriera lo mismo con las numerosas propuestas para labrar una portada en esta crujía Sur, a eje con la portada exterior de la fachada Norte del palacio.

⁵ Tanto la Real Fábrica de Artillería como la Fábrica de Tabacos, en parte obra de reputados ingenieros militares, parecen influir en Marrón para la realización de este proyecto para el Apeadero de San Telmo.



Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo, Proyecto de reforma*, 1855, lápiz, pluma y aguada. AOBS, Fundación Infantes Duques de Montpensier.



Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo, Proyecto de reforma*, detalle secciones, 1855, lápiz, pluma y aguada. AOBS, Fundación Infantes Duques de Montpensier.

El Apeadero de San Telmo, como vemos, era una zona crucial y muy necesaria en un gran palacio con intensa vida durante la segunda mitad del siglo XIX, pues en él se concentraban, como en el caso que nos ocupa, un amplio espacio dedicado a cuadras y picadero y, por otra parte, una zona de cocheras y andenes, además almacenes y de las habitaciones para el cuerpo de guardia. Los Duques instalaron finalmente toda la zona de servicio y de cuadras y cocheras en el antiguo Convento de San Diego, a escasos minutos de San Telmo por un camino directo a través de sus jardines, por lo que, en este caso, estamos hablando de la construcción de un picadero de lujo para la práctica de la equitación, de unas cocheras para carruajes y enganches de gala –que finalmente pasarán a San Diego-, y unas salas para guardar y exhibir todo lo relativo a la rica guarnicionería de la Casa de los Montpensier⁶.

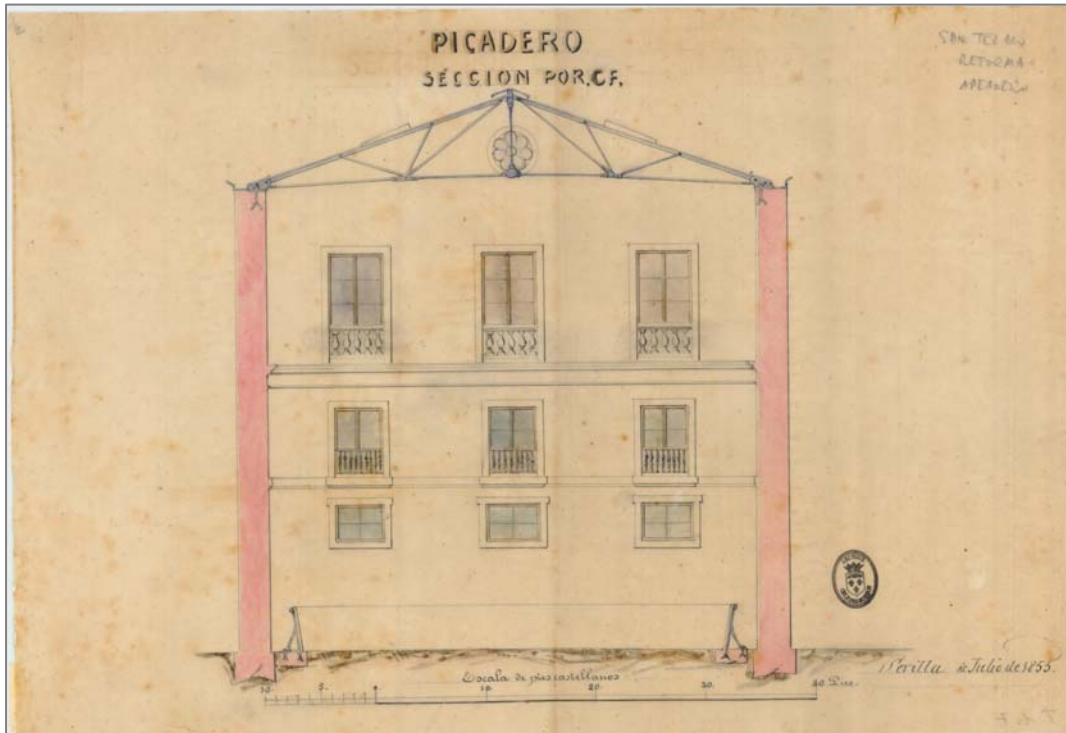
En realidad, las obras de este extenso espacio comenzaron a finales de 1857, aunque no será hasta el 26 de Abril de 1859, con la generalidad de los muros del patio-apeadero levantados, cuando Balbino Marrón presupueste definitivamente las obras de reforma en este sector del palacio, hablándose y especificándose entonces los espacios para las habitaciones del cuerpo de guardia, el picadero, los andenes, una carpintería y la tapia del jardín, y ascendiendo toda la suma a 127.801 reales.

El 25 de Noviembre de 1857, Joaquín del Alcázar, el Alcaide de San Telmo, comenta en una *Nota circunstanciada de los trabajos a realizar en el Palacio* que se va a proceder a *arreglar el patio del apeadero, colocando las columnas, piedras, palos y tablas de andamios, en el orden que tiene conocimiento el maestro Ríos (...)*.⁷ Tres días después comenzaban las obras, que debieron ralentizarse hasta el verano del año siguiente, justo cuando se afirma en un estado de obras rutinario que *los muros del Apeadero están a la altura de tres y medio pies sobre el zócalo, y en su virtud se ha andamiado todo el perímetro de la obra. Se han quitado las piedras y madera de andamio que estaba apoyada sobre la tapia del jardín, habiéndose trasladado al patio del apeadero (...)*.⁸

⁶ Antonio de Orleans era un gran aficionado al mundo del caballo, en la línea de muchas casas reales y nobiliarias europeas del momento. En la Real maestranza de Caballería de Ronda se conservan algunos de los objetos de su magnífica colección de arneses, sillerías y ropajes para los caballos, que se exponían en San Telmo para asombro y deleite de los familiares, invitados y visitantes.

⁷ AOBS, Legajo 246, Pieza 8. Nota de Joaquín del Alcázar.

⁸ AOBS, Legajo 246, Pieza 9. Estado de obras de 3 de Junio de 1858.



Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo, Proyecto de reforma, Picadero*, sección, 1855, aguada. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Detrás de los proyectos, propuestas y pertinentes directrices de Balbino Marrón, y de las exigencias y peticiones del Duque de Montpensier a través de Joaquín del Alcázar, sabemos que el maestro José María Ríos y el pintor Juan de Lizasoán estuvieron a pie de obra, controlando mano a mano la ejecución de toda esta gran reforma y firmando los estados de obras regularmente. El primero ha evolucionado desde sus primeros años en las reformas de San Telmo, desde la dirección en las cuestiones de carpintería a convertirse en el maestro de obras de Marrón, quien supervisa todo el proceso constructivo día a día. Juan de Lizasoán, lejos de ser un simple pintor encargado tan solo de la cuestión de pinturas, ha funcionado siempre en San Telmo como un profesional brillante y fundamental junto a Marrón y a Ríos, controlando la decoración y supervisando el diseño de los nuevos espacios, sus perspectivas –tanto internas como externas-, y la relación y adecuación de lo nuevo con lo preexistente⁹. Recordemos aquí, el celo exigido por Lizasoán cuando en las primeras reformas y mejoras suplicaba que la verja delantera del palacio fuera abierta y diáfana, para que no se rompiera el eje y la perspectiva visual de la gran portada del edificio.

⁹ Véase el papel de ambos profesionales en el capítulo de esta tesis doctoral referente a las primeras intervenciones en San Telmo, entre 1849 y 1853.



Estado actual del sector Norte del Palacio de San Telmo, con el antiguo patio apeadero, segmentado posteriormente en dos, fotografía.



Estado actual del antiguo Patio del Apeadero del Palacio de San Telmo. Fotografía.

En estas obras de San Telmo trabajaron de dos a cuatro oficiales albañiles, varios ayudantes, y un número cambiante de peones, carpinteros y blanqueadores. Durante el verano de 1858 *los muros del Apeadero están a la altura de siete pies sobre el zócalo y están empleados los oficiales González y Caro, y los ayudantes González y Moreti, con el número de peones correspondientes*¹⁰. No parece que los trabajos fuesen a un ritmo frenético, ni siquiera a un buen paso, pues en algunos estados de obra inmediatamente posteriores se hace referencia precisamente a la lentitud con la que marchaban las reformas y actuaciones en el Apeadero¹¹.

Durante el mes de Agosto se sigue trabajando, se labran los arcos y se concluyen los dientes de las ventanas y las puertas. *Los muros del apeadero se hallan a la altura de catorce pies sobre el zócalo (...) y sabemos que continúan labrándose en los meses siguientes*¹². Como parece habitual, las obras vuelven a ralentizarse hasta el siguiente verano de 1859 y, de igual forma hasta el de 1860, pareciendo que las obras no acaban realmente de una manera definitiva¹³, hasta el punto de que Marrón reconoce durante este último año que las obras en el Apeadero están detenidas. Pese a ello, las tareas de limpieza, barnices, pinturas y reparación continúan, pues pertenecen a una labor permanente de mantenimiento¹⁴.

Precisamente, y en esta línea de un mantenimiento eficaz y constante –algo que define la organización escrupulosa y el cuidado con el que los Montpensier cuidan y miman sus propiedades-, conocemos por un estado de obras de 17 de Mayo de 1860 que *el nuevo despacho de S. A. está solado y concluido, así como el de los Gentiles Hombres. Y que además, se sigue solando el de los Escribientes*. Esta fecha es importante porque en el mismo documento se afirma que *se ha finalizado el picadero, cuyo trabajo ha hecho el oficial Caro, con su armadura de hierro, esqueleto y cubierta*

¹⁰ AOBS, Leg. 246, P. 9. Estado de obras de 10 Julio de 1858. Firman Ríos y Lizasoáin.

¹¹ AOBS, Leg. 246, P. 9. Estado de obras de 24 Julio de 1858. Ríos afirma: “*En los muros del Apeadero no se ha hecho más que labrar el diente a la puerta de la primera habitación que está a nivel de los corredores del patio principal*”.

¹² AOBS, Leg. 246, P. 9. Estado de obras de 28 Agosto de 1858.

¹³ AOBS, Leg. 246, Piezas 10 y 11. Estado de obras de 5 de Junio de 1859. Ríos y Lizasoáin afirman: “*Los muros del Apeadero se encuentran a seis varas de alto, labrados los dientes de las dos puertas y construyendo las roscas de los arcos*”. Firman José M^o Ríos y Juan de Lizasoáin.

¹⁴ AOBS, Leg. 246, P. 11. Estado de obras de 17 de Mayo de 1860. Ríos afirma: “*Se concluyó la limpieza y reparación de todos los tejados, de una manera radical como nunca se ha hecho*”.

montadas, y que, según el pintor Lizasoán –ya a punto de ser sustituido por Juan Antonio Espejo-, *se está restaurando la fachada que da al jardín*¹⁵.

La fachada del jardín, entre la Real Capilla y la Torre Nueva, ya había sido levantada al mismo tiempo que los muros del picadero y los del patio apeadero, por lo que deducimos que Lizasoán –él además habla claramente de restauración- se refiere al otro tramo de fachada que mira a los jardines, la que llega desde la capilla hasta la torre Sureste, que justo hacia 1860 cumplía ya casi diez años. Tras haber levantado el nuevo tramo de esta fachada posterior de San Telmo, se aprovecha la ocasión para limpiar y restaurar el segmento más antiguo.

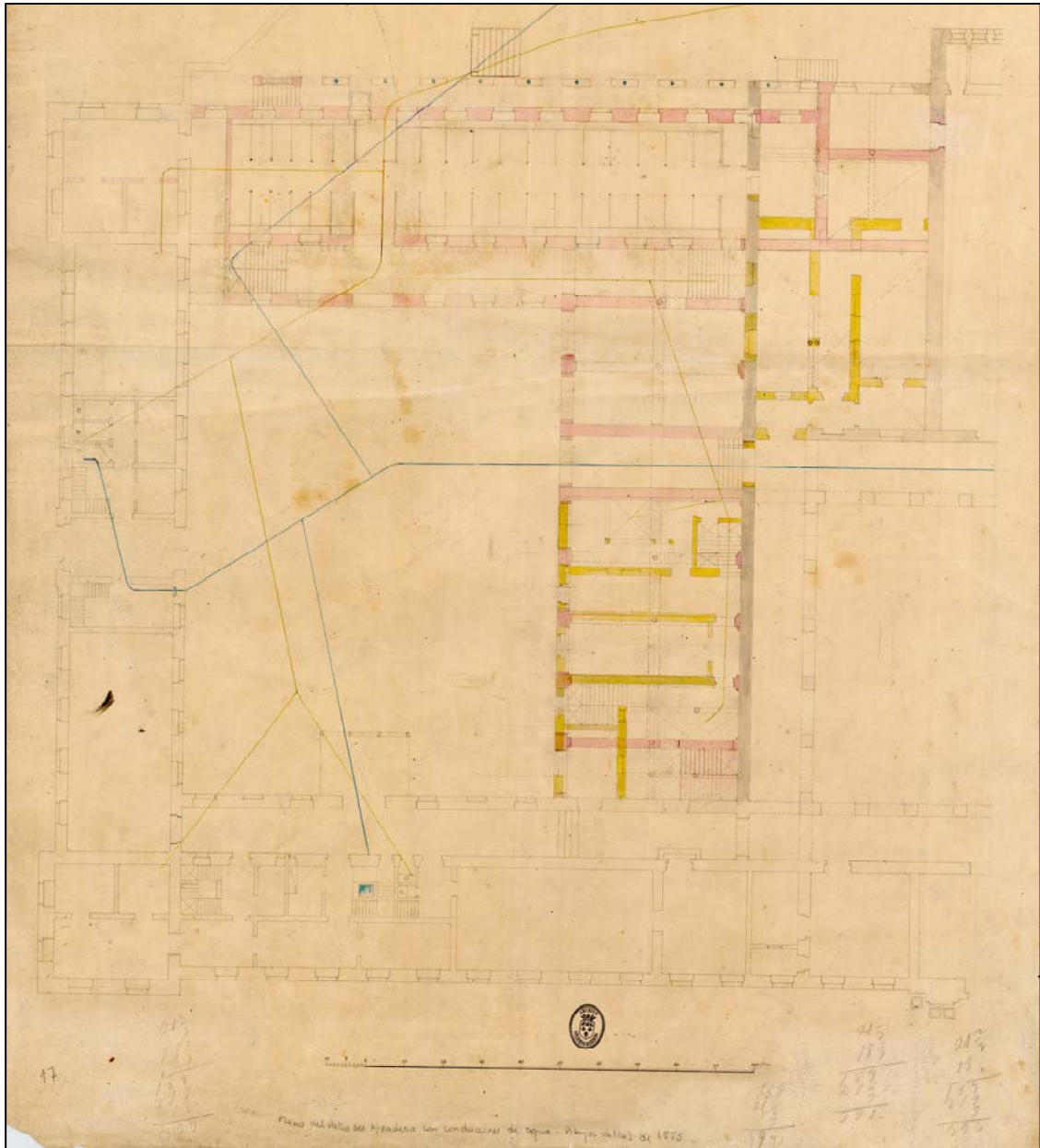
El engrandecimiento del Apeadero. Las diferentes propuestas de Balbino Marrón para la crujía Sur del Patio del Apeadero.

Las diferentes propuestas para monumentalizar la crujía Sur del Patio del Apeadero con una portada o pórtico para recibir a los carruajes debieron producir en Antonio de Orleans y en los profesionales y colaboradores a su servicio, Marrón, Ríos y Lizasoán, un verdadero y prolongado quebradero de cabeza, aunque no dudamos de la satisfacción y gusto que el Duque de Montpensier sentía por las obras y los proyectos que entrañaban dificultades. La intención de crear un nuevo eje simétrico entre la portada exterior del Apeadero –fachada Norte del palacio- y esta nueva crujía del patio –que debía ir también a eje con el patio principal de San Telmo- no pudo resolverse ni rápida ni fácilmente.

En algunos planos y proyectos anteriores a 1860 puede comprobarse que en el frente Oeste del patio-apeadero existe un pórtico sobre cuatro columnas destinado a recibir a cubierto a los visitantes. Era la entrada para carruajes del palacio, que debían girar a la derecha una vez pasada la portada exterior junto al cuerpo de guardia. El acceso al palacio por este pórtico desembocaba en un corredor largo, estrecho y poco iluminado, paralelo a la fachada principal y justo en la zona de las habitaciones de despacho, biblioteca y secretaría –aunque también zona de letrinas-¹⁶.

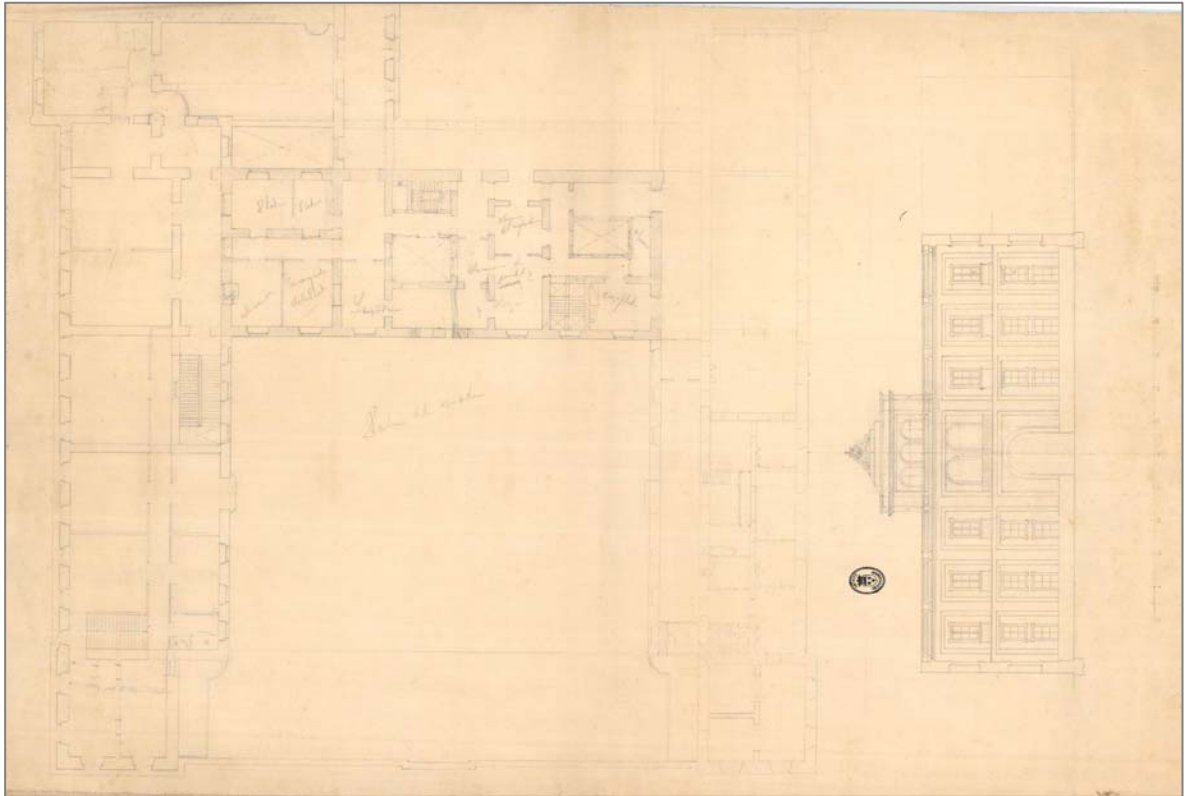
¹⁵ AOBS, Leg. 246, P 11. A partir del verano de 1861 ya no firma Lizasoán en los estados de obras. Aparece en su lugar Juan Antonio Espejo.

¹⁶ Lleó Cañal, V, *art cit.*, 2004, pág. 074.

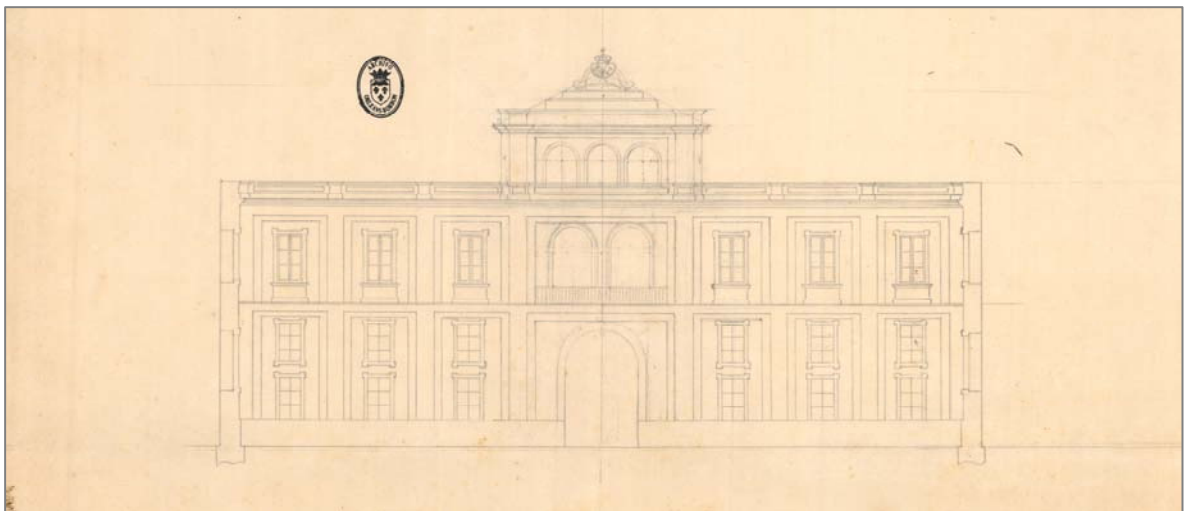


Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo, Proyecto de reforma del Apeadero*, plano, detalle, ca. 1855, pluma y aguada. AOBs, Fundación Infantes Duques de Montpensier.

El Duque de Montpensier debió pactar con Marrón la proyección de una nueva entrada de mayor importancia por el frente Sur del Apeadero, como ya apuntó el profesor Lleó Cañal, para facilitar la comunicación, un tanto tortuosa, hasta conectar con espacios como la Galería de las Columnas y sus salones adyacentes. Un nuevo pórtico, una fachada más embellecida y elaborada e incluso una posible escalera monumental con iluminación cenital fueron los proyectos que Marrón propuso a los Duques para modificar plenamente la distribución de este sector Norte de San Telmo.



Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo, Proyecto de reforma del frente Sur del Patio del Apeadero*, plano y alzado, ca. 1860, lápiz. AOBs, Fundación Infantes Duques de Montpensier.



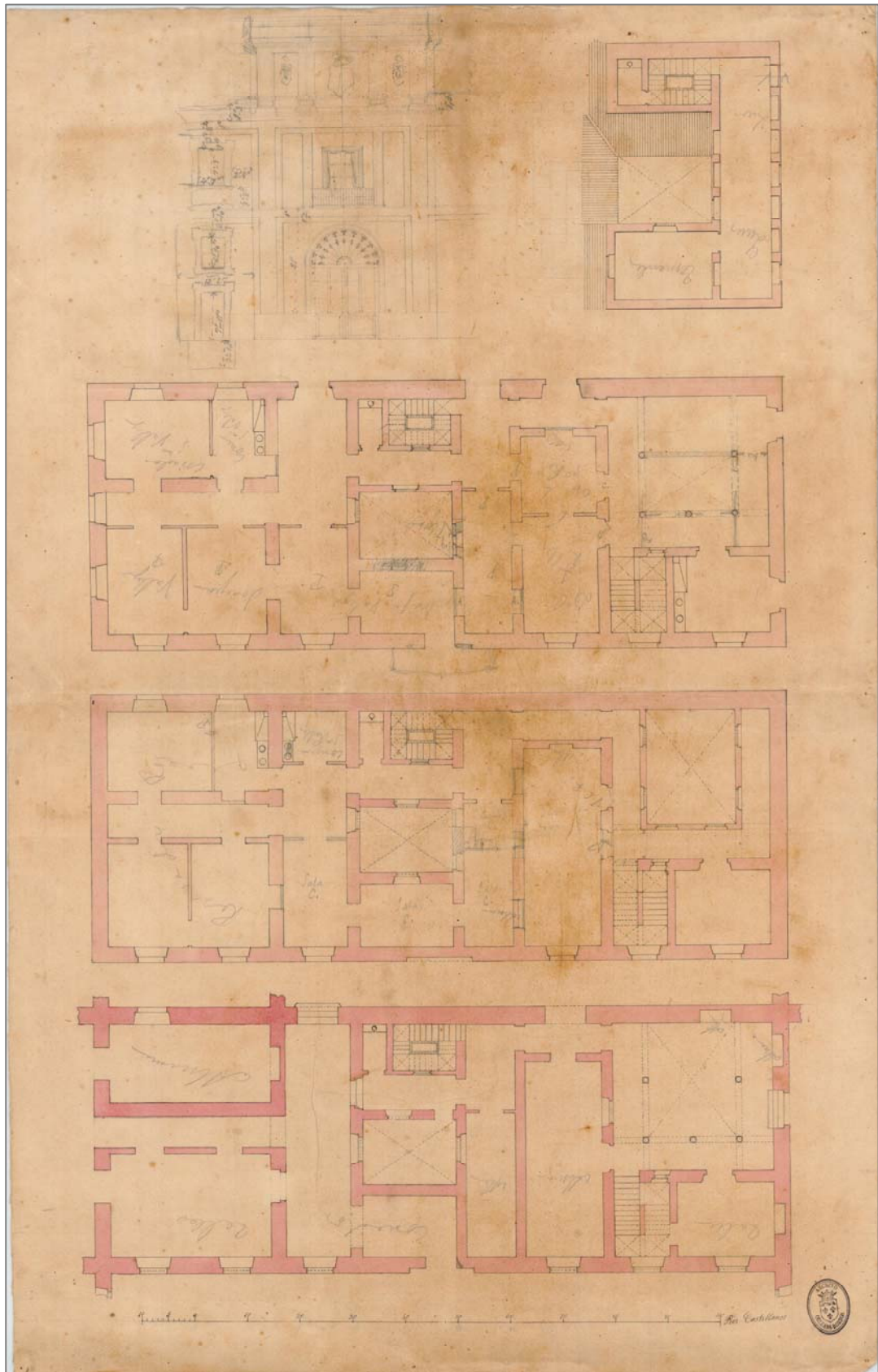
Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo, Proyecto de reforma del frente Sur del Patio del Apeadero*, detalle del alzado, ca. 1860, lápiz. AOBs, Fundación Infantes Duques de Montpensier.

Los proyectos para este frente Sur del Patio del Apeadero, conservados en el Archivo de la Fundación Infantes Duques de Montpensier, en Sanlúcar de Barrameda, con sus diferentes soluciones y propuestas, confirman el deseo, no sólo de dignificar la zona Norte del Palacio de San Telmo, sino de convertirla en una de las más monumentales, como puede apreciarse en el plano y alzado a lápiz de hacia 1860, proyecto presentado en este estudio y obra del arquitecto Balbino Marrón¹⁷.

Verdaderamente, el proyecto de alzado del arquitecto Marrón para cerrar la crujía Sur del patio apeadero de San Telmo –la que recibe visualmente hablando a todos los que accedieran por esta zona- es brillante. En la sencillez, la simetría y en el clasicismo de unas líneas previsibles, se encuentra la mejor propuesta para articular su frente y para encajar en este patio todo un segmento que ampliaría los espacios internos del palacio y serviría como una nueva escenografía para San Telmo. Este nuevo frente embellecido se uniría al de la fachada y portada principal, a la fachada posterior del jardín, así como a la magnífica logia del Salón de las Columnas –la preciosa y clásica galería con vistas al Guadalquivir-, formando la nueva piel de San Telmo.

Pero Marrón propuso además otras varias alternativas de alzados para esta crujía Sur del Apeadero y para su portada –al margen de los muchos planos presentados para la distribución interna de todo este sector Norte y su comunicación con el resto del palacio-. Balbino Marrón estudia en su *proyecto de reforma de la crujía Sur del Patio del Apeadero*, elaborado muy probablemente en torno a 1860, los cambios que tiene que sufrir este segmento para que el acceso por el nuevo pórtico –y en dirección hacia el patio principal del palacio- fuese posible. A través de tres plantas de este mismo espacio se configura una evolución desde *el estado actual* –plano superior- hasta el estado en el que debía quedar –plano inferior-. Marrón presenta además un alzado parcial del nuevo pórtico del que estamos hablando –con medidas anotadas incluso-, así como un plano menor del estado actual de la zona central de esta crujía Sur –con unas reducidas escaleras preexistentes-, espacio que ya existía antes de la compra de San Telmo por los Montpensier.

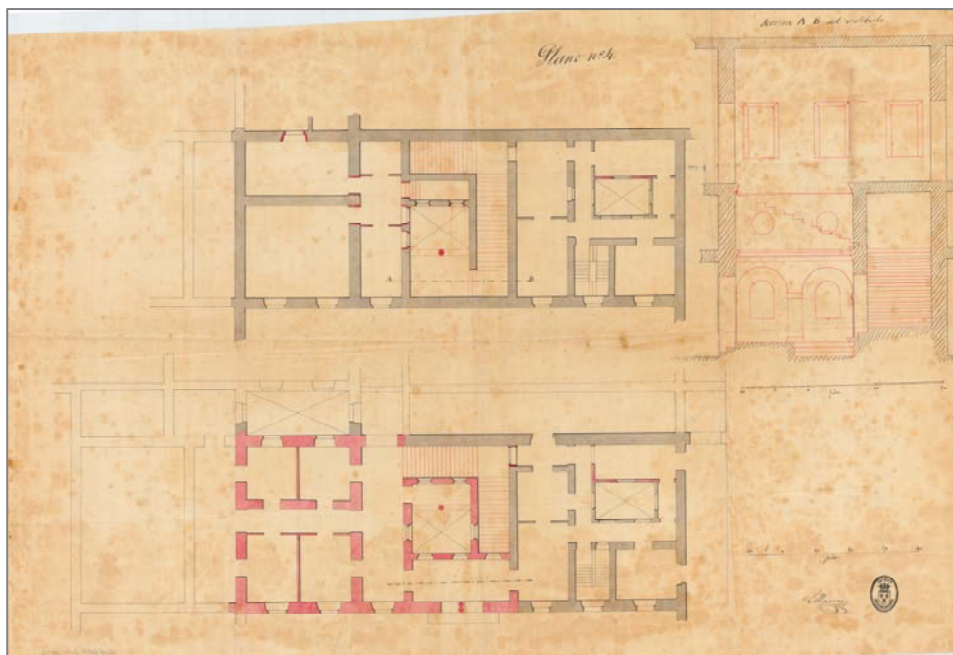
¹⁷ La mayoría de los planos y proyectos del arquitecto Balbino Marrón y Ranero conservados en el AOBs son de este sector Norte o del Apeadero del Palacio de San Telmo. No tanto volumen de documentación y de proyectos para otras zonas del palacio u otras obras relativas a los Montpensier.



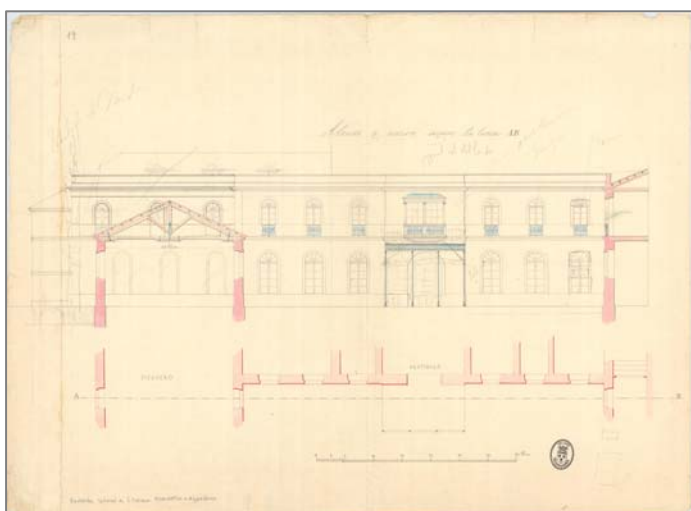
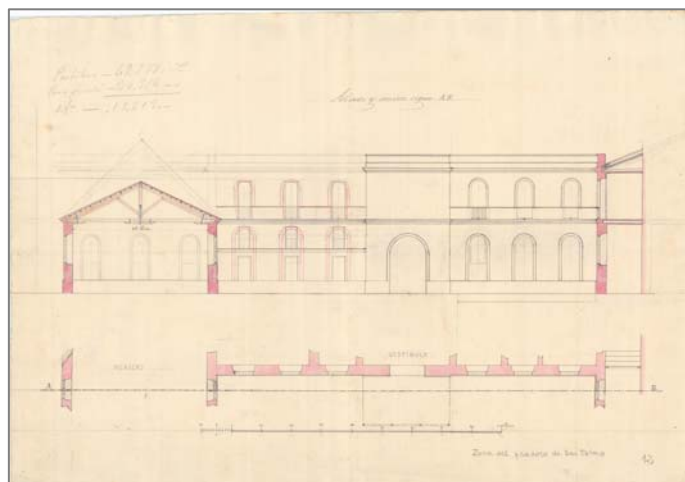
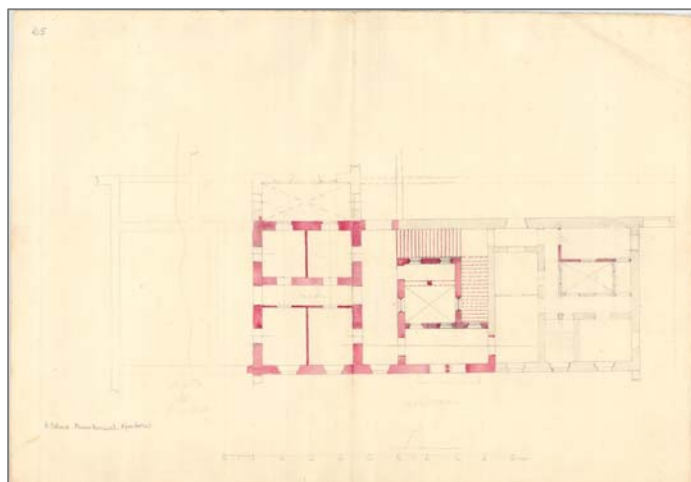
Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo*, Proyecto de reforma de la crujía Sur del Patio del Apeadero, planos y alzado parcial, ca. 1860, pluma y aguada. AOBs, Fundación Infantes Duques de Montpensier.

Las diversas propuestas para articular el muro y el pórtico de este frente Sur del Patio-apeadero de San Telmo conforman la más amplia y detallada proyección de los trabajos a realizar por un arquitecto en un espacio determinado. Excepto las numerosas acuarelas y aguadas que ejemplificaban las propuestas para la restauración y la ampliación de la Casa-palacio de Castilleja de la Cuesta, para la que Balbino Marrón también generó un amplio volumen de planos y alzados, no conocemos otras intervenciones de Marrón mejor documentadas dentro del patronazgo arquitectónico ejercido por Antonio de Orleans en Andalucía.

Marrón presentó también al Duque una propuesta para dotar de unas escaleras más amplias a este frente Sur del Apeadero, justamente situadas al sobrepasar el nuevo pórtico. Probablemente, Antonio de Orleans pensó en poder acceder directamente al piso superior por unas escaleras más dignas y monumentales a las existentes, muy reducidas y prácticamente destinadas para el servicio. El proyecto no debió prosperar – pues no aparecen en los planos posteriores- pero desde luego definen la asombrosa capacidad de trabajo y resolución del arquitecto ducal, y la pasión de los Montpensier por mejorar constantemente la habitabilidad de San Telmo. Desde nuestro punto de vista, es realmente sorprendente el magnífico maridaje que resultó de la relación entre el artista y sus patronos.



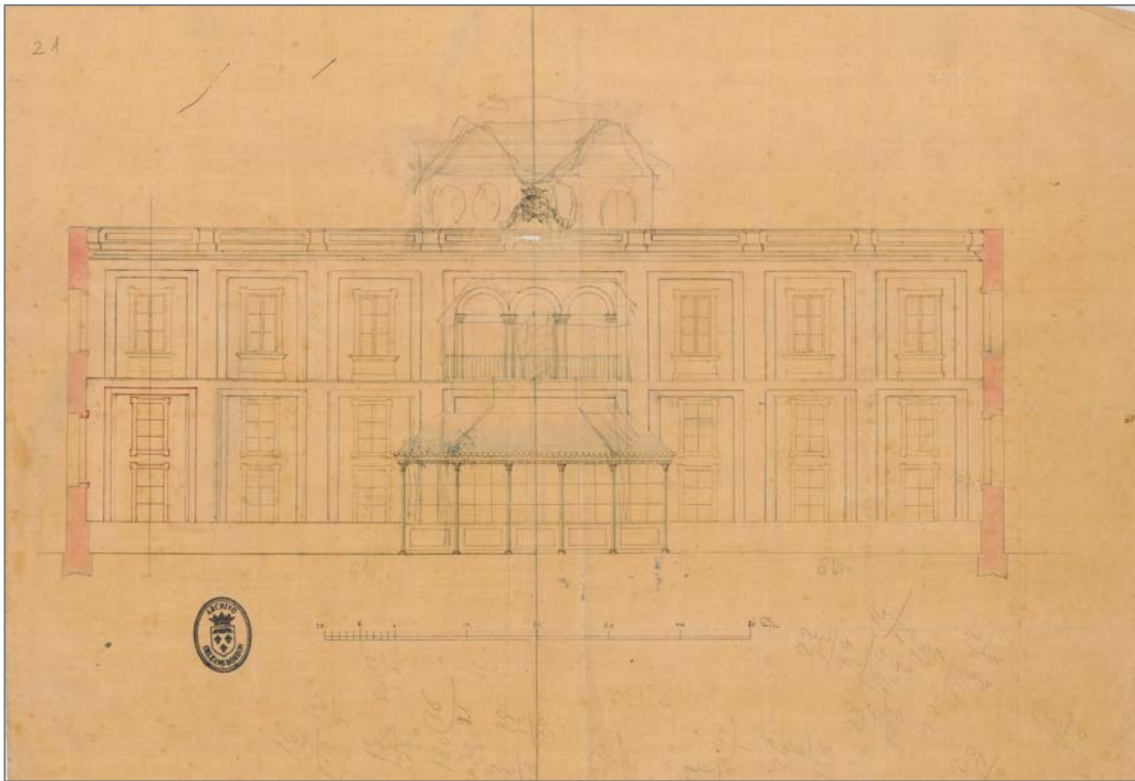
Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo, Proyecto de reforma de la crujía Sur del Patio del Apeadero*, planos y alzado parcial de las escaleras, ca. 1860, pluma y aguada. AOBS, Fundación Infantes Duques de Montpensier.



Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo, Proyecto de reforma de la crujía Sur del Patio del Apeadero*, plano, y alzados y secciones, ca. 1860, lápiz, pluma y aguada. AOBS, Fundación Infantes Duques de Montpensier.

Como podemos apreciar en el conjunto de estas tres ilustraciones, Marrón presenta la planta y dos alzados con secciones –según línea AB de los planos– para el frente Sur del patio¹⁸. En el plano aparece el proyecto de las nuevas escaleras que facilitarían la subida directa al piso principal, pero que sabemos que no fueron construidas finalmente. En los alzados se muestran las diferentes soluciones de articulación del nuevo muro, así como de la propia portada de acceso, apareciendo un proyecto más acabado, con marquesina y balcón, y otro menos elaborado, mostrando las soluciones en un estado más inicial. La exigencia y el celo de Antonio de Orleans para con sus propias obras y proyectos encajan a la perfección con la capacidad de trabajo y la brillantez de su arquitecto oficial.

¹⁸ Estos proyectos de Balbino Marrón de hacia 1860, a lápiz, pluma y aguada, definen la meticulosidad y la elaboración de los trabajos que el arquitecto presentaba a los Duques de Montpensier.



Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo, Proyecto de reforma de la crujía Sur del Patio del Apeadero*, alzado con pórtico monumental y marquesina, ca. 1860, lápiz, pluma y aguada. AOBS, Fundación Infantes Duques de Montpensier.

No sabemos en realidad como fue finalmente la nueva portada de esta crujía Sur del Patio del Apeadero. Hasta ahora no se han localizado fotografías que muestren este sector interno del palacio. Como podemos observar, son varias las soluciones que aporta Marrón: con marquesina o sin ella, con o sin balcón, con pórtico más o menos reducido, con o sin cierre para el balcón superior. Además, en la documentación consultada para todo el proceso de evolución constructiva del patio del Apeadero y sus frentes, no hemos localizado referencias sobre el levantamiento de una gran portada, ni aparece el trabajo documentado de ningún cantero o profesional encargado de estos trabajos.

Otro alzado de Marrón para esta portada y frente Sur, de hacia 1860, a lápiz, pluma y aguada, expone pequeñas variaciones frente a los ya presentados en este estudio. Como vemos, se ofrece ahora un pórtico con marquesina más amplia y un balcón para el piso principal, con tres arcos y sin sobresalir de la línea de fachada. Un cuerpo superior, todavía indefinido, insistiría en marcar la línea de portada, sirviendo también para acoger los escudos de armas familiares.

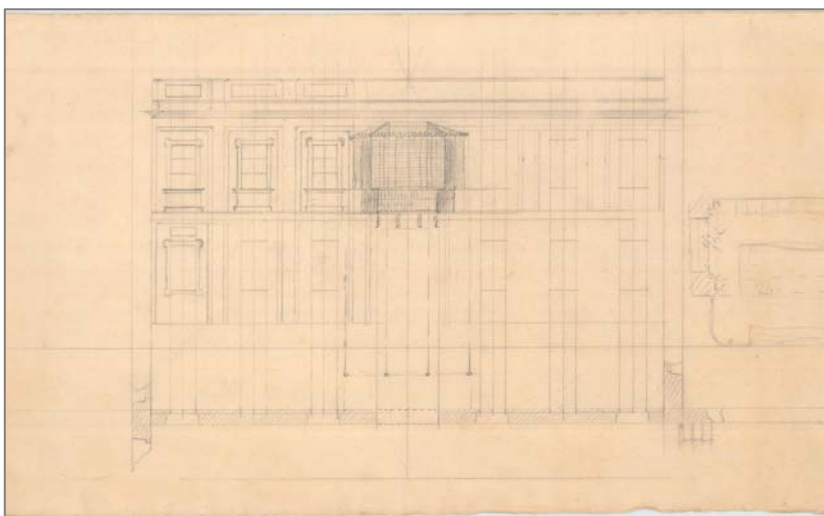
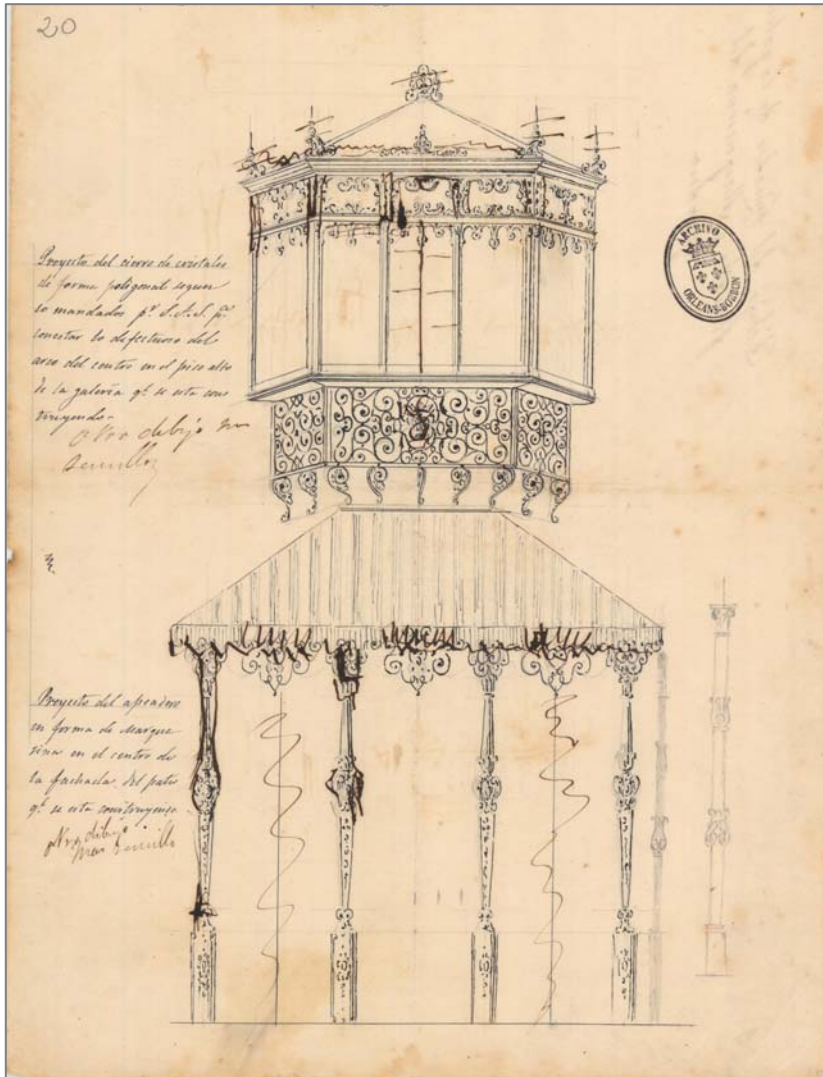
Aparentemente, ninguna de las propuestas debía convencer inicialmente, o ninguna servía para hacerles a los Duques una idea clara y real del proyecto, hasta el punto de que se solicita al pintor Juan de Lizasoán un dibujo más libre y menos encorsetado por las medidas y líneas de simetría propias del alzado proyectual de un arquitecto.

El *proyecto de marquesina o pórtico con balcón y cierre de cristales*, que atribuimos al artista Juan de Lizasoán, es una propuesta mucho más expresiva y dinámica en sus formas, propias del trabajo y el hacer de un experimentado pintor y decorador-scenógrafo, con una maestría fundamental en el diseño de interiores y decorados teatrales. Por su papel director en todo relativo a lo ornamental y en los aspectos de mayor dimensión estética de las reformas de San Telmo, Lizasoán es requerido para que ayude en el que habría de configurarse como uno de los accesos más relevantes del palacio.

Su propuesta de pórtico con marquesina soportada por estípites y un gran balcón poligonal con cierre de cristales, en la línea de los cierres isabelinos de las casas burguesas sevillanas, no encontró cabida entre la norma estética del arquitecto ducal, Marrón, ni tampoco al parecer entre los propios Duques, pues si bien en el mismo dibujo, en una nota manuscrita, se comenta por un lado que se sigue *lo mandado por S. A. S.*, también se habla de la necesidad de hacer *otro dibujo más sencillo*.

Juan de Lizasoán participa directamente en estas obras para aportar su solución respecto a la problemática de esta portada y la distribución interna del espacio inmediato. Con sus propias palabras, comenta que el proyecto se ha hecho *según lo mandado por S. A. S. para conectar lo defectuoso del arco del centro en el piso alto de la galería que se está construyendo*¹⁹. Marrón también elaboró un alzado para la crujía Sur del patio con un balcón con cierre, pero debió delegar en el profesor Lizasoán - decorador oficial de los Duques- la elaboración de los detalles concretos de la portada.

¹⁹ AOBS, Proyecto de Juan de Lizasoán de *marquesina o pórtico con balcón y cierre de cristales*, ca. 1860. Colección Infantes Duques de Montpensier.



Arriba, Juan de Lizasoain, *Proyecto de marquesina o pórtico con balcón y cierre de cristales*, lápiz y tinta, y abajo, Balbino Marrón, *Alzado con balcón*, lápiz, pertenecientes al *Proyecto de reforma de la crujía Sur del Patio del Apeadero del Palacio de San Telmo*, ca. 1860, AOB, Fundación Infantes Duques de Montpensier.

Si observamos la planimetría del palacio posterior a la muerte de Marrón²⁰, podemos percibir los cambios ejecutados en la distribución interior de la crujía Sur del Apeadero. Es decir, esta zona fue redistribuida para que el acceso pudiera ser más directo hacia el patio principal, pero los *estados de obras* no ofrecen apenas información para estos trabajos. Las posteriores intervenciones en el Patio del Apeadero lo dividirán en cuatro partes a modo de crucero, surgiendo un corredor cubierto desde el vestíbulo de la fachada Norte hasta esta portada de acceso del frente Sur que estamos estudiando

No parece que finalmente se ejecutase una gran portada de intensa elaboración para esta crujía Sur del Patio del Apeadero. Como ya hemos dicho, documentalmente no se habla de su construcción, y su ejecución no aparece en los estados de obras para estas fechas. Por otro lado, podríamos preguntarnos por qué no existen fotografías de esta parte del palacio, y por qué este sector no formó parte de la iconografía fotográfica que los Duques generalizaron y difundieron sobre el Palacio de San Telmo. Es contradictorio que habiendo el Apeadero y su patio desencadenado un gran volumen de proyectos por parte del gran arquitecto Marrón, no se conozcan ni se hayan localizado fotografías que ilustren los trabajos ejecutados.

La construcción de la Torre Nueva y la conclusión de la Fachada del jardín.

Labrada hacia 1850 la fachada posterior al jardín –entre la Real Capilla y la Torre Sureste- y levantado el Salón de la Columnas y su logia, la construcción de la Torre Nueva en el ángulo Noreste y la continuación de la fachada del Jardín entre 1857 y 1859 supusieron la práctica conclusión de un inmenso edificio cuyo proyecto original, bien por problemas económicos, bien por desidia de la administración, había quedado truncado.

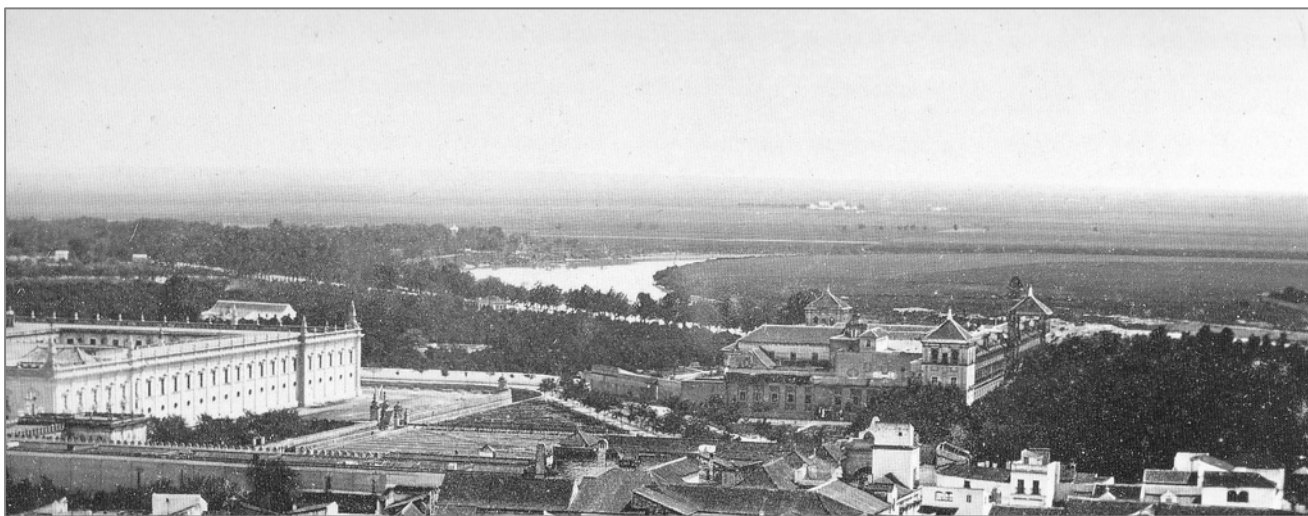
El Torreón Noreste de San Telmo poseía ya en tiempos del maestro José Gutiérrez sus cimientos estaban abiertos y dispuestos para la edificación. Ahora, entre 1857 y 1858, se lleva a cabo su construcción, que coincide justamente con el fin de las intervenciones en la *nueva Galería del Río*. El 25 de Noviembre de 1857, mientras se están colocando las cancelas de hierro para la logia citada, el alcaide de San Telmo,

²⁰ Balbino Marrón muere en 1867. El arquitecto Juan Talavera de la Vega lo sucederá entonces como arquitecto ducal.

Joaquín del Alcázar, ordena con respecto a esta *torre en construcción, cubrirla y abrirla sus huecos de ventanas*²¹.

Antes de la Navidad de 1857, *se preparan las maderas para la andamida* y así cubrir el nuevo torreón. El maestro Ríos, siempre a pie de los trabajos, comenta en un estado de obras de 12 de Diciembre, que *se han colocado los durmientes y las alfardas, y se están igualando los muros del maderamen*²².

Sabemos por la documentación consultada que durante la segunda mitad de este mes de Diciembre *se está tejando la torre, entablándose toda la armadura* para los trabajos en sus muros, y que los operarios procedieron a *abrir las ventanas* para así poder *colocar las rejas*. Parece que todo el proceso de construcción estructural concluyó el día 27 del mismo mes de 1857, sin embargo, todavía durante 1859, y especialmente en los meses de verano, se sigue trabajando en los interiores de la torre. Pintura decorativa, cielos rasos, portajes, estucos, muros externos y pararrayos.



Anónimo, *Vista de Sevilla desde la Giralda*, con el Palacio de San Telmo sin el Torreón Noreste, detalle, ca. 1850, daguerrotipo. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

²¹ AOBS, Leg. 246, Pieza 8. *Nota circunstanciada de los trabajos a realizar en el Palacio de San Telmo*, de 25 de Noviembre de 1857, por el Alcaide del Palacio Joaquín del Alcázar.

²² AOBS, Leg. 246, Pieza 8. El maestro Ríos comenta: *Se está concluyendo la andamiada para cubrir la torre*. Estados de obras de 5 y 12 de Diciembre de 1857.

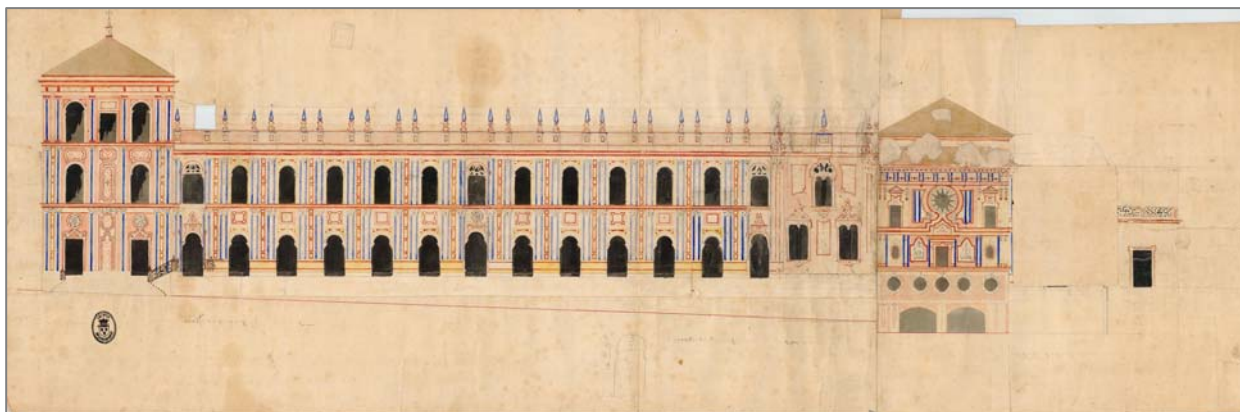


Fotografía, *la Torre Nueva del Palacio de San Telmo*, estado actual del sector Norte del Palacio.

El levantamiento del último tramo de fachada posterior que aún quedaba por finalizar –la crujía Este que mira a los jardines, desde la cabecera de la Real Capilla a la Torre Nueva–, fue paralelo a la construcción del Picadero en particular, y a la del Patio del Apeadero en general. Para la articulación y la regularización de sus vanos o huecos se siguieron las mismas pautas que en 1850. El decorativo y plástico alzado de entonces, obra de Balbino Marrón en colaboración con el pintor Juan de Lizasoain fue utilizado de nuevo. Con fábrica de ladrillos y decoración cerámica y de estucos, y en la línea de las obras de los Figueroa en San Pablo o los Venerables, será finalizado todo este frente posterior en dirección Norte, hasta su unión con la nueva torre.

Según el maestro Ríos, entre Julio y Agosto de 1858 *la nueva fachada del Jardín está en toda su extensión (...) a la altura del zócalo, y se están colocando las basas de las pilastras (...)*²³

²³ A OBS, Legajo 246, Pieza 9. Ríos comenta en los estados de obra pertenecientes a Julio y Agosto de 1858: *La nueva fachada del Jardín está en toda su extensión (...) a la altura del zócalo; es decir una vara y media sobre lo labrado la semana pasada (31 de Julio). Se ha sentado la moldura del zócalo en la fachada del jardín, y se están colocando las basas de las pilastras (7 de Agosto).*



Juan de Lizasoán y Balbino Marrón, *Proyecto de nueva fachada posterior entre la Torre SE y la cabecera de la Real Capilla del Palacio de San Telmo de Sevilla*, detalle, aguada, ca. 1850. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

José María Ríos, quien constantemente da muestras de su buen hacer y su capacidad de trabajo, va detallando minuciosamente la evolución constructiva de esta obra fundamental en la conclusión definitiva del Palacio de San Telmo. A finales de Agosto anota que *los pilares de la nueva fachada del Jardín se hayan a la altura de siete pies sobre el zócalo; que están colocadas las ménsulas de piedra, empotradas, y se están sentando las molduras de la imposta. Añade que en los dos huecos extremos se están colocando los formeros de hierro para sobre ellos labrar los dientes. Y en Septiembre, ya se están labrando los arcos de los huecos de la fachada del jardín*²⁴.

Sabemos que estos arcos serán concluidos a finales de este mes de Septiembre, pero en la fachada se seguirá trabajando, ya a menor ritmo, hasta la Navidad de 1858. Como hemos comentado, se está articulando toda la fachada externa de la nueva crujía que alberga el Picadero, pues el objetivo es repetir el tramo ya levantado en torno a 1850 – de la cabecera de la capilla hacia el Sur- y unificar la completa totalidad del frente Este de San Telmo de torre a torre.

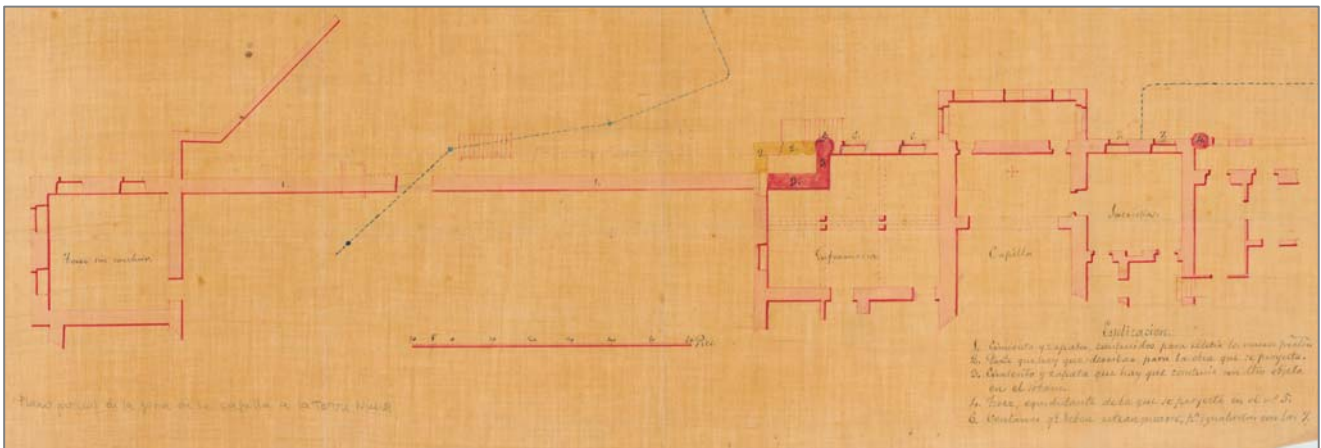
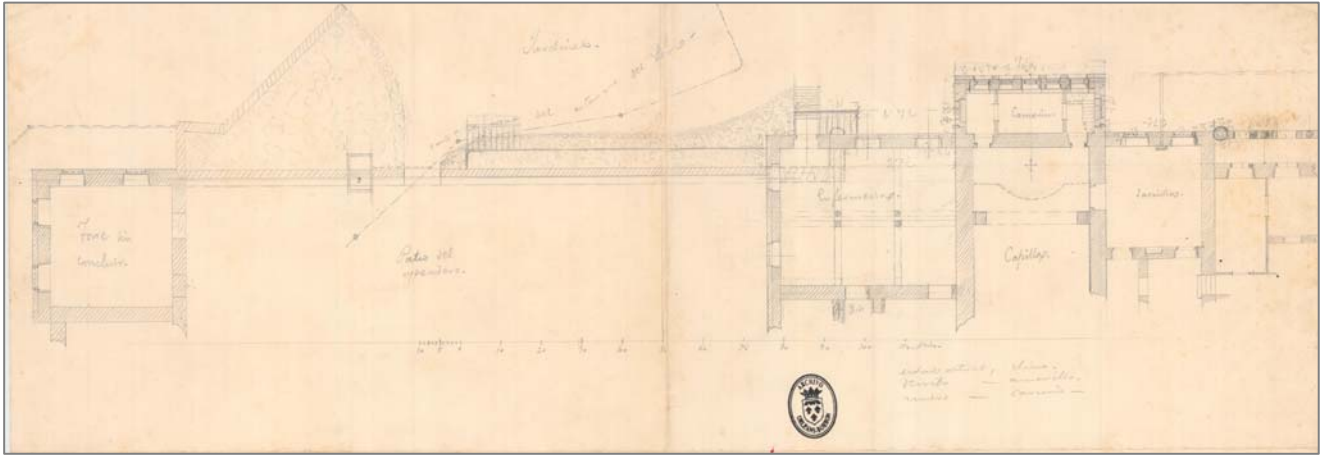
En la nueva fachada del Jardín se han colocado las basas de las pilastras y labrado sobre ellas dos pies por término medio (14 de Agosto).

Los pilares de la nueva fachada del Jardín se hayan a la altura del asiento de la ménsulas (21 de Agosto).

²⁴ A OBS, Leg. 246, Pieza 9, Estados de obras de 28 Agosto y de 18 de Septiembre de 1858.



Fachada del jardín del palacio de San Telmo, tramo entre la Real capilla y la Torre Noreste, y detalle. Fotografías.



Balbino Marrón, *Palacio de San Telmo, estado actual y proyecto de reforma en cimientos y zapatas de los muros del frente Este y cabecera de la capilla*, ca. 1855, lápiz, pluma y aguada. AOBs, Fundación Infantes Duques de Montpensier.

En el *proyecto de reforma en los cimientos y zapatas de los muros del frente Este, la enfermería, la cabecera de la Real Capilla y la sacristía*, Balbino Marrón señala que la torre Noreste está aún sin concluir, y explica cuáles son los cimientos y zapatas que recibirán los nuevos muros –señalados en el plano en color carmín–, los cimientos por construir –carmin intenso–, la parte que hay que derribar –amarillo intenso– y los vanos que hay que retranquear para alinearlos con los ya existentes. Con este proyecto, ejecutado por el maestro Ríos, se regulariza todo el ámbito de la cabecera de la Real Capilla, cuadrándose sus proporciones y medidas.

Finalmente, y durante 1860, el mantenimiento en temas de pinturas de muros, barnices para las puertas de caoba, la instalación de retretes venidos de Francia, pintura

exterior, limpieza de fachadas, limpieza de los balaustres del balcón principal, *la restauración de los adornos de yeso y archivoltas de la fachada del jardín*, muestra un nivel de actuaciones intenso. Es también en este año cuando son colocados en la Galería nueva los techos procedentes del Palacio de Vista Alegre, bajo la supervisión de Ríos y Lizasoán.

Los estados de obras para los siguientes años, hasta la muerte de Balbino Marrón, en 1867, y hasta el momento del exilio de los Duques a Lisboa a partir de la Revolución de 1868, muestran una reducción considerable del nivel de obras. Sin embargo, las obras de reparación, restauración y limpieza van a ser continuadas durante estos años.

En Mayo de 1863 hay una cuadrilla restaurando y limpiando toda la Real Capilla, *su retablo, pinturas, esculturas, molduras y yesos*, y los *empedrados trabajan en esta fecha en el patio del Apeadero*. Además, durante el mes de Junio, *se han restaurado las molduras del arco de entrada al apeadero que estaban destruidas* –cuestión curiosa– *por el entretenimiento de los soldados con las puntas de las bayonetas*²⁵.



Sector Norte o del Apeadero del Palacio de San Telmo, con la Torre Nueva y la Galería de Hijos célebres de Sevilla, Fotografía.

²⁵ AOBS, Leg. 246, Piezas 12 y 13, Estados de obras de 1860 a 1867.

Entre 1864 y 1865 continúan en San Telmo las reparaciones en general, pero solo hay un estado de obras para todo 1865. Como es evidente, la gran operación de conclusión para San Telmo ya finalizó hace años y, al parecer, es San Diego el ámbito que ahora recibe algunos cuidados, pues sabemos que en 1867 se restauró su capilla.

También en este último año del que hablamos, y antes del fallecimiento del arquitecto de los Duques, se restauró la fachada Norte, una operación de limpieza y pintura que concluiría definitivamente las obras generales de todo este sector del edificio. Posiblemente ahora, en torno al simbólico año de 1868, fue pensada la Galería de sevillanos ilustres, como también ahora fue pensada la galería de Reyes y personajes ilustres de la Historia para el patio principal. Finalmente, no será hasta después de la muerte del Duque de Montpensier cuando se coloquen las doce esculturas que Antonio Susillo labró sobre *los hijos célebres de Sevilla*²⁶.

²⁶ En el AOBS hemos localizado la factura por la que el Escultor Antonio Susillo cobró la suma de treinta mil pesetas por doce esculturas de sevillanos ilustres en piedra artificial. Luis Lerdo de Tejada, administrador de los Duques, pagó al escultor –quién firma la factura- la cantidad convenida el 20 de Mayo de 1895.

4. 4. ADORNO Y DECORACIÓN EN LOS INTERIORES DEL PALACIO DE SAN TELMO: LA CONFIGURACIÓN DEL GOÛT MONTPENSIER.

El cronista sevillano José Velázquez y Sánchez definió San Telmo en su *Crónica Regia –Viaje de la Corte a Sevilla en 1862-* como palacio fabuloso en las pintorescas márgenes del Guadalquivir, *magnífico, decorado con cuantas preciosidades artísticas puede reunir la opulencia, coadyuvando a las combinaciones del gusto más exquisito*¹. Anteriormente, también lo había definido como *magnífico* el Archiduque de Austria y futuro Emperador de Méjico, Maximiliano, quien a su paso por la ciudad en 1851, y de visita en San Telmo, le pareció encontrarse en *un palacio de hadas, con salones amueblados de manera muy lujosa*².

La imagen de San Telmo, pública, oficial y privada, fue forjándose lentamente a través de las crónicas, los comentarios y noticias de la prensa -sobre todo la local-, de las fotografías interiores y exteriores del palacio, así como por la propia imagen y actuaciones de los mismos duques, su familia y todas las personalidades a su servicio. Sin embargo, desde la llegada de los Montpensier a Sevilla, cuando residen en el Palacio Arzobispal o en los Alcázares, su imagen pública ya se relaciona con lo principesco, lo regio y lo palaciego. Magnificencia, grandeza, protocolo, distinción y nobleza son conceptos que estos jóvenes Infantes traen consigo asociados, antes de su establecimiento en el gran Palacio de San Telmo.

Definir el concepto de gusto para una personalidad como la de Antonio de Orleans, o para la Infanta Luisa Fernanda de Borbón, nacidos en los más exquisitos y elegantes ámbitos cortesanos de París o Madrid, puede parecer sencillo a priori, pues imaginamos aparentemente la alta educación recibida, la instrucción ofrecida a estos príncipes, los ambientes frecuentados, los viajes, las visitas y otros tantos usos y costumbres propias de su rango social y económico. Pero, si tenemos presente, y en el caso concreto del Duque de Montpensier, que la educación y la instrucción eran lo primero para su padre el Rey Luis Felipe de Francia, y su participación en la política y los actos de la Casa real francesa eran una prioridad en las Tullerías de los Orleans, podemos llegar a

¹ Velázquez y Sánchez, J., *Crónica Regia, Viaje de la Corte a Sevilla en 1862*, Imprenta y Litografía Sierpes 35, Sevilla, 1864, pág. 7.

² Archiduque Maximiliano de Austria, *Por tierras de España, Bocetos Literarios de viajes, (1851-1852)*. Madrid, 1999.

comprender que la conformación de la educación artística y estética de un joven miembro de la familia Orleans era más compleja y diversa, diferente incluso, podríamos decir, de lo que a simple vista podría percibirse.

Convertido en príncipe seis años después de su nacimiento y educado e instruido por los más reputados intelectuales, como el historiador Jules Michelet, el pintor Ary Scheffer o el hispanista Antonio de Latour, la educación de Antonio de Orleans había pasado de la normalidad en el Liceo Enrique IV de París a la formación militar de academia, destacando su participación en la conquista y colonización de Argelia. De lo íntimamente francés pasó Montpensier a las *choses d'Espagne* con su matrimonio con la infanta Luisa Fernanda de Borbón, pero no sin antes haber vivido con su viaje por el Mediterráneo –Túnez, Egipto, Turquía y Grecia- una experiencia cultural y estética inigualable, de gran impacto; una acertada e inteligente operación, en realidad, de calculado fondo político y diplomático³.

Celebradas las *bodas españolas* en 1846, los Duques de Montpensier se instalaron en las Tullerías y en el Castillo de Vincennes, dónde durante escasamente dos años viven el día a día de una corte cada vez más asediada por los imparables impulsos revolucionarios y republicanos. Sin embargo, Vincennes debió dejar una profunda huella en los jóvenes príncipes. La grandeza y la prestancia de esta construcción histórica, sus interiores, sus jardines y su inmenso bosque, aunque será imposible de recrear en sus propiedades andaluzas, siempre funcionarán como un influyente modelo⁴.

En realidad, el denominado *goût Montpensier* sería todo lo que gustaba a los Duques, aquello que trajeron de Francia, lo asumido en España, lo contemplado fuera de Europa. Todo aquello que impusieron en Sevilla y en sus otras residencias en cuanto a gusto, estética y decoración. Su Palacio de San Telmo, sus interiores ornamentados con ricas labores de yeso, los cielos rasos, sus muros cargados de pinturas y grabados, el mobiliario y su apropiada disposición, como puede apreciarse en el daguerrotipo de la Colección Infantes Duques de Montpensier, que muestra un interior del palacio en los

³ Véase Latour, Antonio. *Viage de S.A.R. el Serenísimo Duque de Montpensier, a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas*. Edición traducida del francés por D. Pedro L. A. Dupouy y publicada en Sevilla en 1849. Imprenta de El Independiente.

⁴ Puede verse, *Guide-Album du Bois de Vincennes et du chemin de fer, de Paris a Vincennes*, de M.M. H. Parizot y A.-V. Boileau, París, 1860, pp. 96 y ss.

primeros años. También el gusto por los jardines, por los extensos parques o bosques y los caprichos de arquitectura. La pasión por la pintura, el afán coleccionista con la fotografía, los libros, las artes decorativas y suntuarias -como la cerámica, la porcelana, los relojes o los tejidos-, el gusto por los vinos franceses y de otras regiones vinícolas del mundo, por los alimentos exquisitos, el ambiente cortesano y regio que saben implantar en torno a sus figuras, sus viajes constantes por Europa. En definitiva, todo configura un tipo de gusto, que lejos de ser concreto y delimitado, es amplio, múltiple y difícil de encasillar⁵.

¿Estaría además dentro de este *goût Montpensier* la pasión que por la estética neoárabe y orientalista sentía Antonio de Orleans, por este tipo de arquitectura y artes decorativas? Esta tendencia es capital para comprender su imaginario estético en toda su amplitud, y probablemente la parte más auténtica por ser la más cercana a los deseos y las fantasías más íntimas. Este gusto fue apasionado y altamente característico, no sólo en la arquitectura y la ornamentación de sus propiedades –con importante y larga influencia en las arquitecturas de su entorno-, sino en su afán viajero por un Oriente cercano y en su predilección por las artes suntuarias elaboradas en todo el Norte de África, desde Marruecos hasta Egipto.

Sin embargo, los gustos del Duque no pueden cerrarse en una sola dirección. Su cultura y su amplia formación, su a menudo comentada inteligencia y su viveza, lo configuraron como una personalidad interesada por numerosas actividades y por diversas tendencias al mismo tiempo. Esto lo hace supervisar con celo y, casi dirigir, sus propias obras de arquitectura, tanto las de rehabilitación, reforma y decoración en San Telmo, para establecer una rica residencia oficial, como las destinadas a crear segundas moradas para el descanso y el periodo estival, como la Casa-palacio de Hernán Cortés en Castilleja o el Palacio de Sanlúcar de Barrameda, ambas en un pionero y particular gusto árabe, así como el Palacio de Villamanrique, una gran casona andaluza, reformada y ampliada destinada para los periodos de la práctica cinegética.

⁵ Para este tipo de análisis y estudios, véase el artículo dedicado al Virrey napolitano *Pedro de Toledo* y el gusto artístico y la vida material en su corte, de Carlos José Hernando Sánchez, *La vida material y el gusto artístico en la Corte de Nápoles durante el renacimiento: el inventario de bienes del Virrey Pedro de Toledo en su corte*, publicado en AEA, Tomo LXVI, Número 261, 1993, Madrid.



Interior del Palacio de San Telmo, detalle, daguerrotipo, ca. 1850, Colección Infantes duques de Montpensier.



Fotografía, El Salón de las Columnas del Palacio de San Telmo, ca. 1860, Biblioteca Nacional, Madrid.

Los interiores del Palacio de San Telmo de Sevilla. El papel de Juan de Lizasoáin como decorador y adornista.

No deja de ser paradójico que cuando hoy se evoca o piensa en el pasado del Palacio de San Telmo obtengamos rápidamente la imagen de la grandeza de los Montpensier y de la corte que este imponente edificio albergó. San Telmo está asociado a esa visión cortesana y triunfal que estos príncipes proyectaron sobre la ciudad, con su papel social y político, y su labor de patronazgo y mecenazgo cultural. El entorno urbano del palacio, el de los Jardines de Cristina, su propio parque, el paseo de la Bella Flor y las Delicias pasaron a representar el *espacio Montpensier*, que aunque desde los tiempos del Asistente Arjona ya se configuró como un espacio para el paseo y el esparcimiento de la burguesía sevillana, desde 1850 quedó convertido en una de las zonas más atractivas de la ciudad⁶.



Xilografía coloreada a mano, *Corso de las Delicias mit dem Palace Montpensier in Sevilla*. Ca. 1880. Colección particular.

⁶ Véase Falcón Márquez, Teodoro, *El Palacio de San Telmo*, Ediciones Gever, Sevilla, 1991.

Desde ese exterior, el entorno de San Telmo, la sociedad sevillana ansiaba entrar y contemplar los interiores, los salones, los dormitorios y los despachos, la Real Capilla, la gran Galería Nueva frente al Guadalquivir. A menudo se organizaban recepciones, comidas y bailes que posibilitaban a la nobleza y a las autoridades de la ciudad su entrada y su análisis de lo que allí se guardaba, de cómo funcionaba el interior de un Palacio casi regio. Es curioso además, cómo los cronistas y periodistas de uno de los periódicos más populares y extendidos en aquella Sevilla, *El Porvenir*, muestre a lo largo de su existencia, casi sin ser sus profesionales de la comunicación conscientes de ello, ese justo deseo, esa visión y voluntad apetitosa por traspasar sus muros externos y *mirar dentro*, a modo de contemplación prohibida. A menudo se escribe en sus páginas diarias sobre San Telmo y sus actos, sus invitados, y siempre tenemos la misma sensación. El 11 de Marzo de 1850, el periódico anunciaba una *afluencia extraordinaria para recibir a los príncipes de Joinville* -procedentes en vapor desde Sanlúcar-, y se concretaba, *particularmente desde la esquina del Palacio de San Telmo hasta el fin de las Delicias. Los príncipes se dirigieron a pie a su estancia, que desde fuera se veían magníficamente iluminadas todas las habitaciones*⁷.

El gusto, la estética, la decoración y la imagen que los Montpensier implantaron en San Telmo y para San Telmo, el *Goût Montpensier* del que hablamos en definitiva, se configuró durante las décadas de 1850 y 1860, conformándose también de igual modo, aunque con diferencias y variaciones, en sus residencias de Sanlúcar, Castilleja, Villamanrique y Bolonia. No obstante, desde la estancia de los Duques en los Reales Alcázares sevillanos, entre 1848 y 1849, ya asistimos al nacimiento de un *estilo* y un *gusto* visiblemente novedoso y particular, de consecuencias visiblemente impactantes para aquella ciudad que comenzaba a sacudir su tradicional estilo de vida y estaba viendo aumentar su industria y su comercio. En un principio, este novedoso gusto de los Montpensier no es sino la entrada en la ciudad de Sevilla de unas maneras, un lenguaje y unas formas estéticas propias de los ambientes palaciegos y cortesanos franceses y europeos, pero también una actitud de encuentro permanente con la calidad, un exquisito servicio, la elegancia y el confort. La vida de los Montpensier estuvo rodeada de maravillosas exquisiteces materiales, magníficos edificios, deliciosos jardines, pinturas de los grandes maestros, confortables interiores con un envidiable mobiliario,

⁷ El Porvenir, 11 de Marzo de 1850. Hemeroteca municipal de Sevilla.

una variada biblioteca, útiles avances técnicos, así como una cocina rica y variada y una bodega sin parangón por la diversidad de sus vinos.

El escritor José Carlos Bruna calificó San Telmo en sus *Impresiones de un Viaje a Andalucía* –en el que acompañó a S. M. el Rey Alfonso XII- como *una morada deliciosa, a la que bastaría dar una ojeada para convencerse de la ilustración, del gusto artístico y de la exquisita elegancia de que se hallan dotados sus regios dueños, si el solo nombre de Montpensier no bastara por si a garantizarlo*⁸. El cronista estaba sin duda “dando en la diana” de lo que realmente, ya durante la segunda mitad del siglo XIX, se asoció en España con los Montpensier: cultura, gusto y refinamiento. El propio título, bastaba para que todo ello se relacionara con los personajes y con su palacio de Sevilla.



Baile en los Salones de San Telmo ofrecido a los enviados de Alfonso XII para la petición de mano de la Infanta Mercedes. Xilografía coloreada. Juan Comba dib. y Bernardo Rico grab. La Ilustración Española y Americana. I semestre, 1890.

⁸ Bruna Santiesteban, José Carlos, *Impresiones de un Viaje a Andalucía con su S. M. el Rey Alfonso XII*, Madrid, 1877, pág. 168.

Debemos recordar que el Duque de Montpensier era hijo del monarca Luis Felipe I de Francia –el que acabara por convertirse en un nuevo Rey Sol en la Francia de las revoluciones-, y fue partícipe y reflejo de un gusto principesco y cortesano procedente del París postnapoleónico. De hecho, Charles Davillier, en su *Paseo por Sevilla*, comentaba que en esta morada hospitalaria podía contemplarse *a cada paso el gusto francés*⁹. Estaríamos hablando de un gusto diverso, polifacético incluso, ecléctico y combinado –como el que fue fraguándose en el París de Luis Felipe y en el de Napoleón III-, que ya mezclaba sin problemas de estilo todo aquello que era conveniente y apropiado en un Real Palacio, pero también aquello que iba con la moda de lo romántico y lo *pintoresco* propio del gusto personal de Antonio de Orleans. Es decir, en las residencias de los Montpensier podían mezclarse en el mismo salón los estucos afrancesados y los muebles de *Boulle* con los tapetes y los *poufs árabes*, un *Salón chino* y un *gabinete de artesanado árabe* con un clásico *Salón de armas* de aspecto cortesano y tono oficial.



Jules Frédéric Bouchet, *Petit Salon de L'appartement de l'aile de Montpensier*, Palais Royal du Paris, acuarela, Jules Frédéric Bouchet, ca. 1831. Cooper–Hewitt, Smithsonian Design Museum.

⁹ Davillier, Charles, *Paseo por Sevilla y Córdoba*, en *Un Viaje por España*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, Sevilla, 1975, pág. 49.

Mario Praz, en su *Historia ilustrada de la decoración*, además de mostrar el gusto francés posterior a Napoleón y de la época de Luis Felipe –como puede apreciarse en las acuarelas de Bouchet del Palais royal-, indicaba que en la Francia del Segundo Imperio, la Emperatriz María Eugenia de Montijo mezclaba convenientemente las comodidades modernas con la elegancia del siglo XVIII, algo que podría resultar aplicable en cierta forma al confort y la modernidad que los Montpensier buscaron para su residencia sevillana, sin renunciar tampoco a una atmosfera decorativa ciertamente cortesana¹⁰.

Para adecuar San Telmo a palacio, ya sabemos que los Montpensier contaron inicialmente con la participación inestimable del prestigioso maestro de obras José Gutiérrez, al que debieron conocer sin duda durante su estancia en el Alcázar, dónde trabajaba, y del pintor y profesor Juan de Lizasoán, del que apenas se conoce trayectoria y obras, pero sí su papel en el San Telmo de los Montpensier. Conocemos cual era el equipo formado para las primeras obras de reforma entre 1849 y 1853, con Gutiérrez, Ríos, Cabral Bejarano y Lizasoán a la cabeza, como ya hemos estudiado en capítulos anteriores. En 1854, Balbino Marrón ya es el arquitecto oficial de los duques, y José María Ríos –que había dirigido los trabajos de carpintería hasta entonces- se convierte en su maestro de obras, desarrollando este último una labor ejemplar por su capacidad de trabajo y su probada diligencia. De la grandeza y las altas capacidades de Marrón ya hemos hablado en otros capítulos. Además, el papel de asesoramiento y suministro de las empresas y la industria sevillana es capital para poder entender la transformación interna del palacio, pues su papel es tanto o más importante que el de los propios profesionales a pie de obra¹¹.

Juan de Lizasoán se proyectó en San Telmo como un profesional de la ornamentación y *el adorno*, asumiendo a lo largo de su periodo de contrato con los duques un papel, no sólo de pintor adornista, sino de decorador principal o arquitecto de interiores. Su cometido no era sólo el de maestro encargado de los temas de pinturas,

¹⁰ Praz, Mario, *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya al siglo XX*, Noguer, Barcelona, 1965, pp. 355 y ss.

¹¹ Piénsese en el asesoramiento técnico de las empresas de cerrajería y fundición de Manuel Grosso, Narciso Bonaplata o los Señores White, la archiconocida Compañía Pickman, la de maderas de Ramón Piñal o Lucas Beck, o las numerosas empresas de marcos, espejos, telas y papeles pintados para tapizar habitaciones, como la situada en Sierpes nº 102. Agradecemos estos datos al investigador Manuel Ruiz Carmona.

barnices y cielos rasos, sino llevar la dirección decorativa y ornamental de las residencias ducales, papel que asumirá años más tarde Joaquín Domínguez Bécquer. El que fuera profesor de pintura y director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y, anteriormente, profesor director *de Adorno* en la de Nobles Artes de Cádiz¹², se convierte en el Palacio de San Telmo en un celoso guardián de las perspectivas y la líneas de fuga arquitectónicas, como si San Telmo fuese un gran decorado escenográfico con multitud de frentes y espacios. Su experiencia en túmulos y monumentos fúnebres y otras arquitecturas efímeras en Cádiz y Sevilla, como las ejecutadas para la celebración de las dobles Bodas españolas de 1846, le otorgan un estatus de sobresaliente y brillante escenógrafo oficial. Tomará decisiones capitales junto a Balbino Marrón y al Duque de Montpensier en las obras de conclusión del edificio, al que todos consideran una construcción histórica que hay que salvaguardar, conservar y concluir con todo respeto, y pondrá al servicio del equipo de San Telmo sus conocimientos históricos, artísticos y estéticos.

Junto a Juan de Lizasoain como director de los trabajos de pintura trabajaron en la decoración de las habitaciones y los salones de San Telmo los pintores adornistas Enrique Bugnont y Víctor Grandin, quienes en los primeros años de 1849 y 1850 decoran todos los techos del palacio y los zócalos con imitaciones de maderas nobles, como se aprecia en estas palabras del propio Duque ordenando *que Bugnon pinte el techo del segundo Salón de recibo del piso alto y que Grandin concluya los techos del cuarto de la Infantita*¹³, indicaciones que ya vimos en el primer capítulo.

Las fachadas exteriores del palacio, especialmente toda la crujía principal –mítica portada barroca de San Telmo incluida- tuvo que ser limpiada, restaurada y pintada de nuevo bajo las directrices de Lizasoain, desde el Torreón de la Puerta de Jerez al del Río, ambas torres incluidas. Se trató de una puesta a punto general que devolvió al exterior principal de San Telmo todo su esplendor para recibir a los nuevos propietarios. Esta fachada general del edificio, uno de los más artísticos e históricos frentes de escena

¹² Véase Osorio y Bernard, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Tomo I, Madrid, 1868, pág. 360. Este autor destaca su papel como director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y como pintor, decorador y arquitecto de escenografías efímeras. Además, Juan de Lizasoain fue profesor director *de Adorno* en la Academia de Nobles Artes de Cádiz. Véase la *Guía general de forasteros en Cádiz para el presente año de 1825*, pág. 55.

¹³ En AOBS, Leg. 581, P. 6. Disposiciones de S. A. R. en sus visitas a San Telmo, desde Enero hasta Junio de 1850.

de la Sevilla barroca, iba a ser la nueva carta de presentación de los Montpensier en la ciudad, y el pintor Juan de Lizasoán dirigió su restauración con absoluto respeto y conocimiento del gusto y estilo de los Hermanos Figueroa.

Los maestros Gutiérrez y Lizasoán habían advertido al Alcaide de San Telmo en 1849 que la fachada principal y las torres –aparte de las cubiertas- necesitaban una renovación integral en las cornisas, así como una labor de restauración en los trabajos de estuco, adornos de yeso y pintura. En este aspecto tan importante de los muros y la decoración de los edificios barrocos sevillanos, la que otorga realmente una dosis importante de plasticidad y ornamentación, Lizasoán era un experto, pues no olvidemos que su primer puesto importante fue la de director de la sección *de Adorno* en la Academia de Cádiz, y que en Sevilla, pese a lo poco que se ha estudiado su figura, siempre se le ha conocido por su capacidad como pintor y creador de escenografías y decorados para teatros¹⁴.

Juan de Lizasoán dirigió y supervisó junto a José María Ríos la ornamentación interior que con pinturas y estucos convirtieron San Telmo en una auténtica residencia palaciega. En todos los salones y habitaciones del palacio se repitió desde 1849 –al margen de los posteriores cambios y arreglos- la misma operación de adorno con estucos en los techos, cielos rasos, pintura decorativa de grecas y cenefas, empapelado o pintado de tabiques y muros, creación de zócalos a imitación de maderas nobles, y barnices para la carpintería exterior. Además de los pintores especialistas citados - Bugnont y Grandin-, y otros muchos operarios al servicio del maestro Lizasoán, fue decisiva la participación de las casas comerciales sevillanas, españolas y extranjeras que suministraron fundamentalmente novedosos y elegantes papeles decorativos.

Conocemos también la participación de un maestro llamado Pedro Caballi -cuyo taller no debía estar en la propia ciudad- en los trabajos de ornamentación *con estucos de algunas de piezas del palacio de SS. AA. RR. en Sevilla*. En el temprano año de 1849, Caballi se comprometía bajo detallado contrato a ornamentar algunas habitaciones para los nuevos príncipes de Andalucía. Asimismo, está documentada la participación del

¹⁴ Está documentada su participación en la decoración de la cubierta de la *Sala Indiana* del Palácio da Pena, en Sintra, Portugal, pues sabemos que envió diseños de motivos geométricos neoárabes para la construcción de una armadura para esta salón. Véase Pereira, Paulo y Martins Carneiro, José, *Pena, Palácio nacional*, Instituto Português do Património Arquitectónico y Scala Publisher, 2006, p.33.

maestro Juan Bautista Vivaldi en la decoración pictórica de algunas piezas, en la temprana fecha de 1850. Posteriormente, las empresas de los maestros adornistas y decoradores Juan Rossy y José Pelli, trabajarán también en San Telmo en este tipo de actuaciones ornamentales, como la preparación de toda la labor de estucos para el nuevo Salón de las Columnas¹⁵.

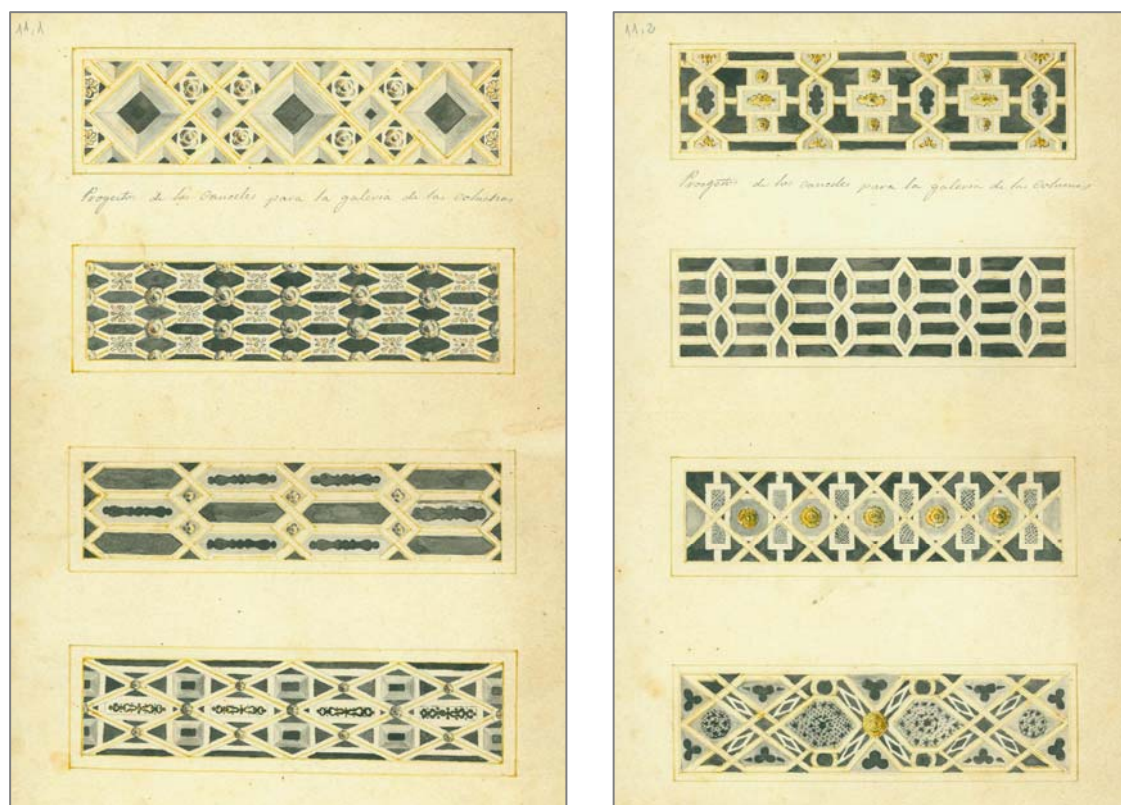
Al maestro Lizasoain lo hemos visto controlar la instalación de nuevas solerías, informar sobre el dorado y barnizado de las bolas de zinc de los pararrayos de las torres¹⁶, supervisar la colocación de las cancelas de hierro de la Galería de las Columnas –en cuyo diseño participó–, y advertir sobre la necesidad de dejar diáfana la portada principal a la hora de instalar las verjas delanteras de San Telmo. Su nombre ha estado relacionado con los mayores hitos decorativos del palacio –ornamentación y mobiliario–, los espacios de nueva construcción insertados en el edificio o la marcha de las obras de reforma.



A. Gaudin, *Galería nueva de San Telmo* en construcción, original estereoscópico y albúmina, ca. 1857, Colección Fernández Rivero.

¹⁵ AOBS, Leg. 247, P. 2. Facturas Palacio de San Telmo.

¹⁶ A través de este artículo podemos documentar que Juan de Lizasoain es contratado hacia 1828 para dorar *bancos de retablo* en la Iglesia de San Antonio Abad de Sevilla, véase Ros González, Francisco Javier, *Los Retablos de Juan de Astorga*, Revista Laboratorio de Arte, n° 17, 2004.



Juan de Lizasoáin, *Diseños para las cancelas del Salón de las Columnas de San Telmo*, dibujo y aguada, hacia 1856. Colección Infantes Duques de Montpensier.

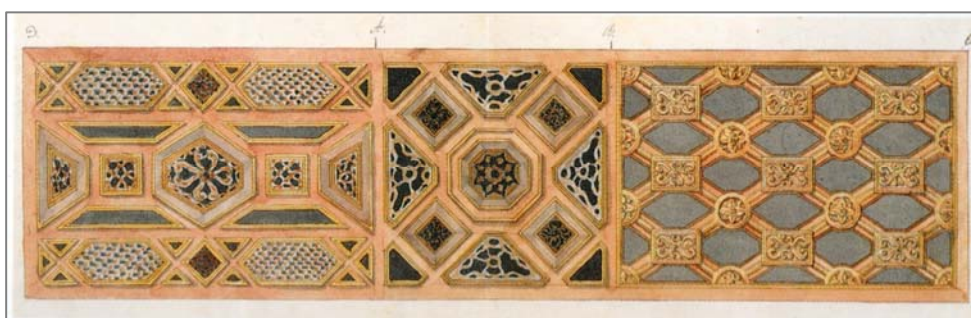
Desde las primeras reformas en San Telmo Lizasoáin tiene un papel de decorador oficial al que se le puede consultar o encargar cualquier cosa en relación con su profesión y su puesto. Que Lizasoáin realice el diseño para *una mesa de centro o velador de estilo Renacimiento*¹⁷ o *que Lizasoáin presente un dibujo para una cenefa que ha de llevar la alfombra del Gabinete de S. A. la Infanta*¹⁸; aquí está el mejor ejemplo por boca del mismo Duque, que no duda en pedir los servicios del pintor para el diseño de una mesa velador o para la simple cenefa decorativa de una alfombra. Estas peticiones definen el papel del pintor como intérprete del gusto y de las ideas decorativas de los Montpensier y definen también al propio Duque como persona consciente y preocupada por los asuntos políticos, pero también por los más íntimos y domésticos, algo que debía entusiasmarle como hombre de letras y de artes.

¹⁷ Citado de Lleó Cañal, V., *opus cit.*, pág. 114.

¹⁸ AOBS, Leg. 581, P. 6. Disposiciones de S A R en sus visitas a San Telmo, desde Enero hasta Junio de 1850.

En el proyecto del arquitecto Balbino Marrón para la Portada de los estípites del Salón de las Columnas, el nuevo acceso a San Telmo por el frente Sur, aparece reflejada en unos comentarios manuscritos la tarea habitual del maestro Lizasoán y su relación directa con el arquitecto y con los demás profesionales y operarios que están llevando a cabo la transformación del palacio. Afirma Marrón en unas notas aclaratorias que *Lizasoán está delineando los dibujos de las cancelas y puertas del comedor, las cancelas del vestíbulo alto, la distribución de la solería del mismo, empleando las losas que se han de quitar de dicho comedor, según lo aprobado*¹⁹. Es evidente, cuál es el papel del pintor en San Telmo, pero lo realmente novedoso es su estrecha relación con el arquitecto. Marrón, Ríos y él trabajan mano a mano, complementándose, dirigiendo las obras de reforma de manera integral, como un todo.

El diseño de diversos y alternativos dibujos decorativos para las cancelas de hierro del Salón de las Columnas, así como el diseño para los plafones de ventilación del techo de este mismo espacio fueron igualmente obra del maestro Lizasoán. Diferentes propuestas, como era habitual en San Telmo, fueron presentadas al Duque de Montpensier antes de entregar a la Fundición de Manuel Groso los dibujos decorativos para su ejecución final. Eran bellas aguadas de exquisitos motivos geométricos y florales que sin duda contribuyeron de manera decisiva en la decoración global del Palacio de San Telmo, un proyecto ornamental y artístico –fruto de los Montpensier y de su amplio equipo de profesionales- para hacer de esta residencia sevillana una obra total, y en la que cualquier mínimo detalle podía conseguir sobrepasar todas las expectativas en cuanto a gusto y ornato.



Juan de Lizasoán, *Modelos de plafones de ventilación para los techos del Salón de las Columnas de San Telmo*, dibujo y aguada, hacia 1856. Colección Infantes Duques de Montpensier.

¹⁹ Nota segunda manuscrita en el propio proyecto para la Portada de los estípites de la Galería de las Columnas, obra de Balbino Marrón. Proyecto conservado en el Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda.



Juan de Lizasoáin, *Proyecto de decoración interior de los Kioscos colgantes de San Telmo*, ca. 1850. Colección Infantes Duques de Montpensier.

Ya hemos hablado en el primer capítulo de la decoración de los *Kioscos* en hierro y madera que colgaron de las torres de San Telmo en los primeros años, hasta posteriores reformas que los convirtieron en espacios fijos y construidos de obra. Estos kioscos colgantes o balcones volados fueron obra de José Gutiérrez, pero la decoración interna fue confiada a Juan de Lizasoáin, quien propuso cuatro proyectos decorativos alternativos para los lienzos internos de tan reducidos y pintorescos espacios; todos con el mismo tono y sabor de los ornamentos florales orientales. Estos diseños definen al pintor, por un lado, como magnífico decorador, y por otro como soberbio artista que traduce las ideas de lo que desea un patrono poco común.

Su papel en el escenográfico y pictórico proyecto de la Fachada posterior del jardín – primer tramo construido del frente Este del palacio en 1850-, y que está por atribuírsele definitiva y exclusivamente, muestran una capacidad de máxima empatía con el sentir ornamental de la saga de los Figueroa, a los que, por otra parte, debía admirar por la plasticidad de sus obras ejecutadas en Sevilla y su entorno. Su participación en esta obra levantada por el maestro Gutiérrez -dato inédito en la desconocida carrera del pintor- es

de vital importancia por cuanto de feliz ha tenido su construcción y por el servicio que su imagen prestó a la conformación de una iconografía del Palacio de San Telmo como residencia de los Montpensier. Este frente Este, entre el camarín de la Real Capilla y la Torre Sur de los jardines, fue inmediatamente pintado, grabado y fotografiado para servir de carta de presentación de los Duques en la ciudad y para mostrar el bello y pintoresco punto de vista que enlazaba palacio y jardines, una rabiosa novedad en la Sevilla del Ochocientos.

Junto a esta feliz intervención, su dirección en la preparación y adecuación de los techos pintados procedentes del madrileño Palacio de Vistaalegre²⁰ es otro capítulo importante de su papel en San Telmo. Las pinturas, en su mayoría de maestros madrileños academicistas del primer tercio del siglo XIX, debían encajar en las diferentes estancias de la residencia sevillana –algunos fueron al Palacio de Sanlúcar- y, por tanto, tuvieron que ser cortados y adecuados para una nueva distribución. En Junio de 1860 se terminaron de clavar estas pinturas de Vistaalegre en la Galería nueva o de las Columnas, bajo la supervisión de los maestros Ríos y Lizasoán, justo un año antes del retiro definitivo del pintor, y hecho que dio paso a un sustituto en la dirección de temas de pintura, Juan Antonio Espejo²¹.

El ciclo de pinturas destinado a la Galería de las Columnas lo formaban un gran medallón central con el tema de *Armida y Reinaldo*, obra de Rafael Tejeo, dos paños laterales con pinturas *de adorno* con decoración de grutescos clásicos y temática mitológica –*la Galatea* entre otros-, obras posiblemente de Gregorio Burguini, y dos bellas y florales alegorías en los extremos del salón. Eran pinturas al temple de mediana calidad, para adornar y decorar techos palaciegos, pero que en su conjunto proporcionaron un marco rico y cortesano. Obras fundamentalmente decorativas, de maestros academicistas y pintores adornistas, que ofrecieron al barroco edificio de San Telmo un tono más grandioso y magnificante.

²⁰ Puede verse, Matilla Tascón, Antonio, *La Real Posesión de Vista Alegre, residencia de la Reina Doña María Cristina y el Duque de Riansares*, Anales del Instituto de Estudios Madrileños, Nº. 19, 1982, pp. 283-348.

²¹ Desde la salida de Juan de Lizasoán hacia 1861, el maestro Juan Antonio Espejo llevará la dirección de pinturas en el Palacio de San Telmo hasta la muerte de Marrón, en 1867, y la llegada de la Revolución de 1868 y el exilio de los Duques. La firma de Lizasoán en los estados de obras de San Telmo queda sustituida por la de Espejo, pero también aparece puntualmente, y para temas concretos, el pintor Joaquín Domínguez Bécquer, quien proseguirá en los años sucesivos con la anterior labor de dirección artística que llevaba el profesor Lizasoán.

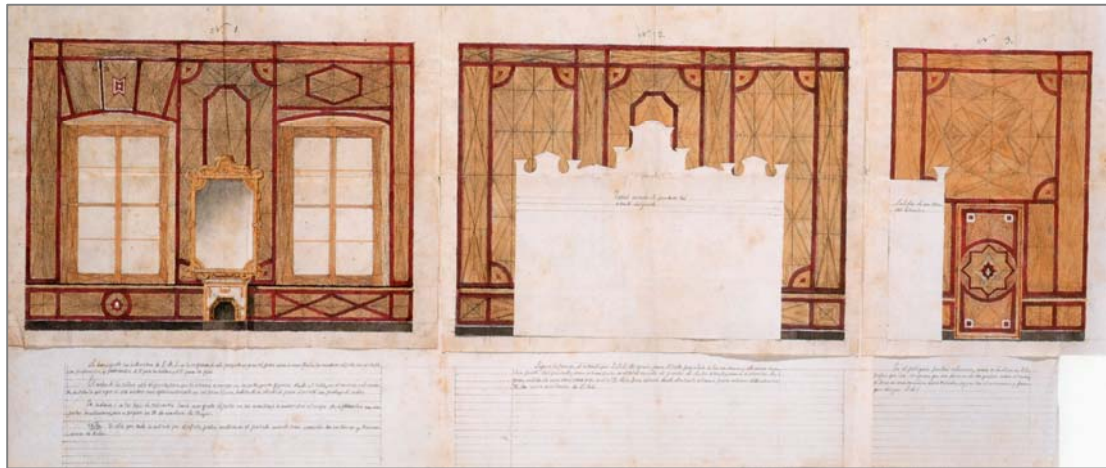


Rafael Tejeo, *Armida y Reinaldo*, arriba, y Gregorio Burguini, *La Galatea*, abajo. Pinturas al temple, ca 1830. Techos del Salón de las Columnas del Palacio de San Telmo de Sevilla. Archivo fotográfico del autor.

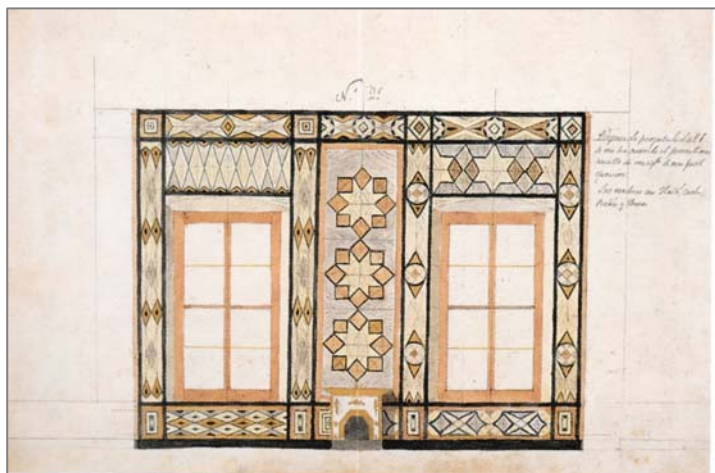
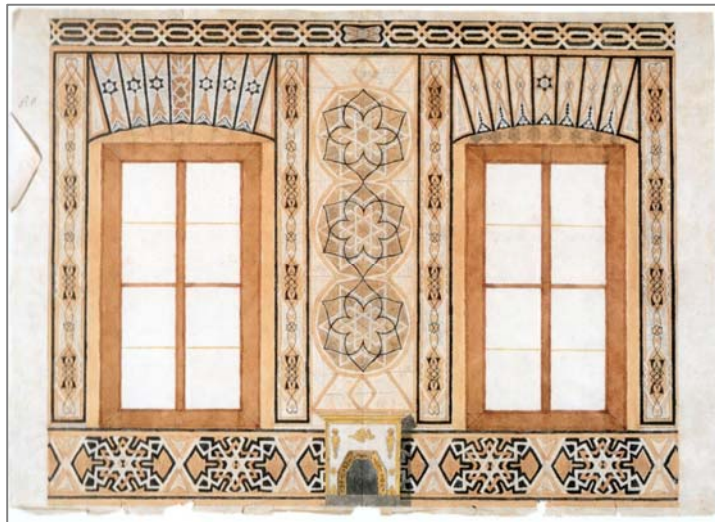
Junto al maestro José María Ríos, el profesor Lizasoain supervisó el día a día de todas las importantes obras del Apeadero en el sector Norte de San Telmo –torre nueva, el patio y su crujía Sur, y picadero-, firmando junto a él todos los estados de obras hasta el día en el que –desconocemos la razón exacta, aunque sabemos que ya debía ser relativamente mayor- su firma y su actuaciones dejaron de aparecer. El Duque debió solicitarle un proyecto alternativo, o quizás más detallado y pictórico, a los que Balbino Marrón estaba realizando para la portada de la crujía Sur del Patio del Apeadero, que debía ser monumental por tratarse de una nueva portada que estaría a eje con la exterior del frente Norte de San Telmo. Su propuesta, que ya hemos analizado en el capítulo dedicado al ámbito del Apeadero de San Telmo, fue plasmada en un personal dibujo que proyectaba una portada en exceso dinámica y decorativa, con un balcón o cierre sobre marquesina con estípites, algo que sin duda fue calificado de excesivo y poco apropiado. En el mismo dibujo se pedía su simplificación, quizás una propuesta de menor decoración y de menor artificio.

También junto a Ríos, que comienza en San Telmo como maestro o tallista en maderas, debió diseñar Lizasoain diversos proyectos de recubrimiento con maderas nobles para diversas habitaciones, entre ellas una pieza de despacho para el Duque de Montpensier. En roble se cubriría toda la estancia, reservándose la madera de palisandro para articular el espacio con una serie de fajas geométricas. Dos grandes vanos, una chimenea, un monumental espejo, un gran estante y una mesa escribanía son tenidos en cuenta por Lizasoain como referencias básicas a la hora de distribuir la estancia y su decoración de *boiserie*. El decorador, siguió las indicaciones del Duque –como se afirma en el proyecto-, a la hora de utilizar unas maderas concretas y de confeccionar el diseño en general. El duque le habría especificado exactamente lo que quería, como era habitual en la relación entre ambos, patrono y artista. Junto a este proyecto para despacho, también son diseños del maestro Lizasoain otras propuestas para recubrir en maderas de caoba, roble, ébano y haití, otras estancias del Palacio de San Telmo. Diferentes posibilidades fueron ofrecidas a los Duques en estas aguadas para que eligiesen los motivos decorativos que más fueran de su gusto y agrado²².

²² Proyectos conservados –tres aguadas diferentes- en el Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda.



Juan de Lizasoain, *Proyecto de recubrimiento en madera de un despacho para el Duque*, ca.1855, aguada. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.



Juan de Lizasoain, *Proyectos de recubrimiento de madera para habitación*, ca.1855, aguadas. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

Balbino Marrón moriría en 1867, siendo sustituido por el arquitecto Juan Talavera de la Vega. Comenzaría una nueva etapa para San Telmo, pues estando los principales trabajos de reforma, rehabilitación y conclusión realizados, y siendo los periodos de exilio de la familia en el extranjero extensos, la actividad de arquitectura y obras importantes descendería considerablemente. Sin embargo, numerosos y constantes serán los trabajos de redecoración y puesta a punto permanente de los interiores del palacio, pues Talavera tiene sobre todo en San Telmo un papel de arquitecto decorador junto al pintor Joaquín Domínguez Bécquer, que parece que asume la anterior labor del maestro Lizasoán, un papel no sólo de director de pinturas, sino un auténtico director artístico.

Salones, saletas, despachos y galerías. Mobiliario y gusto decorativo en los interiores del Palacio de San Telmo. El ejemplo del ebanista Cristóbal Cano.

El conjunto de muebles, lámparas, cuadros, objetos decorativos y de arte suntuario, esculturas y piezas de arqueología que fue reunido y atesorado en el Palacio de San Telmo es en cierto modo un enigma, pues pese a los inventarios y las cartas particionales de los Duques de Montpensier, nunca podrá saberse a ciencia cierta qué hubo con exactitud, qué calidad tuvo y cómo fueron realmente dispuestas las piezas de mobiliario, decoración y obras de Arte. Algunas fotografías del Despacho del Duque, algún dormitorio y el entorno de la Galería de las Columnas sí pueden ilustrar la riqueza de los interiores de San Telmo, pero es sólo un ejemplo parcial.

La Sevilla de los Montpensier, de Vicente Lleó Cañal, mostró hace algunos años muchas de las ilustraciones que nos han permitido hacernos una idea de lo que San Telmo supuso en términos de decoración y gusto, y cómo fue extendiéndose por la ciudad, cual tendencia novedosa, los modos y usos decorativos y artísticos que los Duques implantaron en los excelsos e impactantes interiores de su residencia. Recientemente, Ángel Rodríguez Rebollo mostró en *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, los listados de pinturas, muebles y otros objetos conservados en San Telmo por habitaciones y salas, basándose su estudio fundamentalmente en el análisis de la carta particional de Antonio de Orleans de 1892,

aunque también en el *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la Galería de los Serenísimos Señores Infantes Duques de Montpensier*, redactado en 1866²³.

Los rituales de palacio, las recepciones y otros actos de San Telmo proyectaron sobre la ciudad, ahora segunda corte de España, una feliz imagen y una influencia decisiva, pues como afirmaba Lleó Cañal, era difícil escapar a la *abrumadora visualidad* y a la arrolladora presencia de los Montpensier. El impacto en Sevilla de esta corte revolucionó las costumbres, y su población modeló sus hábitos sociales a imagen e imitación de lo que ocurría en el suntuoso y elegante Palacio de San Telmo²⁴.



Francis Frith, *The Saloon of San Telmo, Sevilla*, fotografía, ca. 1860. Victorian and Albert Museum.

²³ Rodríguez Rebollo, Ángel, *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Fundación universitaria española, Madrid, 2005.

²⁴ Lleó Cañal, V., *El Impacto de la Corte de los Montpensier en Sevilla: la revolución de las costumbres y los inicios de una ciudad turística*. En *La Sevilla de los Montpensier*, Focus Abengoa, Sevilla, 1997.



Fotógrafos desconocidos, *Interiores del Palacio de San Telmo, baño, a la izquierda, y saleta junto a la Galería de Columnas, a la derecha. Fotografías ca. 1870. Colección particular.*

El periodista y director de *El Porvenir*, Francisco María Tubino, describía el palacio de los Montpensier de la siguiente manera: *Los que no hayan visitado el palacio de San Telmo no pueden formarse una idea, por mucho que digamos, del buen gusto y la magnificencia que allí reinaba (...). Mosaicos de gran precio, cuadros ejecutados con raro acierto del manchego hidalgo, tibores y artefactos chinos de curioso origen, saltadores de cristalinas aguas, preciosidades arqueológicas en sellos, medallas, estatuas, lámparas e inscripciones, candelabros arañas, espejos, muebles riquísimos, pinturas al óleo de los más afamados artistas; todo esto en orden admirable, todo esto exhibido de modo que el método admira tanto como la obra expuesta (...). Y después, como si no se hubiesen aglomerado en aquellas estancias motivos suficientes de encanto, las paredes y los techos pintados por pinceles maestros*²⁵.

En efecto, no era exagerado lo que afirmaba Tubino, habida cuenta de lo atesorado por lo Montpensier en sus diferentes residencias andaluzas, y que conocemos por los citados catálogos, inventarios y cartas particionales. Junto al mobiliario comprado en

²⁵ Tubino, Francisco M., *La Corte en Sevilla. Crónica del viaje de SS. MM. Y AA. RR. a las provincias andaluzas en 1862*, Sevilla, 1862, pág. 135.

Francia y el diseñado por artesanos y artistas extranjeros²⁶, predominaron los muebles ejecutados en Sevilla y Sanlúcar por maestros ebanistas. Destaca en las primeras fechas la mesa de centro o velador en estilo Renacimiento que los Montpensier encargaron al escultor José María Vicente, el que posteriormente acabaría ejecutando el retablo de la iglesia del Monasterio de la Rábida²⁷. Estas mesas de centro, y otras del mismo tipo, en palo santo, ébano e incrustaciones de marfil fueron habituales en los salones de San Telmo.

Junto a una ebanistería de lujo en general, y a los conocidos muebles en el estilo de *Boullé*, que abundaron en San Telmo en forma de mesas, cómodas, escribanías o estantes, en particular, estaban las ricas *portières*, los cálidos recubrimientos de *boiseries*, brocados y terciopelos, tapices flamencos y los numerosos cuadros colgados en filas superpuestas. Todo en su conjunto configuraba unos interiores bien novedosos en la Sevilla de 1850. En esta importante labor de interiorismo, de otorgar calidez y confort a los salones y dormitorios, fueron fundamentales los encargos al conocido tapicero adornista León Regnier, con casa y taller en Sierpes 4, quién trabajó en estos primeros años constantemente para los Montpensier, y de cuya profesionalidad y asesoramiento bebieron todas las casas nobles sevillanas²⁸. Fundamental en esta labor de decoración y mobiliario fue también la participación del comerciante de muebles de lujo Juan Bautista Calvi, con tienda en Sierpes 86, quién trabajó para San Telmo desde los primeros tiempos hasta la década de 1880. Calvi suministró todo tipo de elementos destacados en su publicidad, *muebles de lujo del Reino y extranjeros, portiers, marcos dorados, espejos*, o como conocemos por facturas concretas, *camas torneadas a imitación de madera de palo santo*²⁹.

Trabajaron para San Telmo los tallistas José Borreguero –taller en Canteros, 14- con un conjunto de magníficos muebles para el Salón de Armas, y Ramón de Ortiz Aguilar, con un grupo destinado al Salón de Recepciones, que ostentaba las armas de Orleans y Borbón enlazadas³⁰. Junto a estos ebanistas, y siempre bajo la supervisión del maestro José María Ríos y de Juan de Lizasoain, también trabajaron para los Montpensier

²⁶ El ebanista parisino Ed. Ducoroy trabajó para San Telmo en 1856.

²⁷ Tomado de Lleó Cañal, *opus cit.*, pág. 114.

²⁸ AOBS. Leg. 246. Conjunto de facturas conservadas de León Regnier.

²⁹ Factura de Juan Bautista Calvi, de 11 de Enero de 1881, conservada en AOBS.

³⁰ Tomado de Lleó Cañal, *opus cit.*, pág. 119.

Martin Kexel, renombrado tallista proveedor de la Real Casa, y el sevillano Cristóbal Cano. De los abarrocados muebles que Kexel propuso a los Montpensier, han quedado evidencias más que notables con los tres dibujos conservados en el archivo de la Fundación Infantes Duques de Montpensier y que muestran un gusto que roza casi lo neorrococó. No sabemos si estos muebles llegaron a realizarse o si finalmente fueron ubicados en San Telmo, pero su barroquismo ha sido relacionado con una tendencia, si no predominante, destacada, dentro del que venimos denominando *goût Montpensier*³¹.



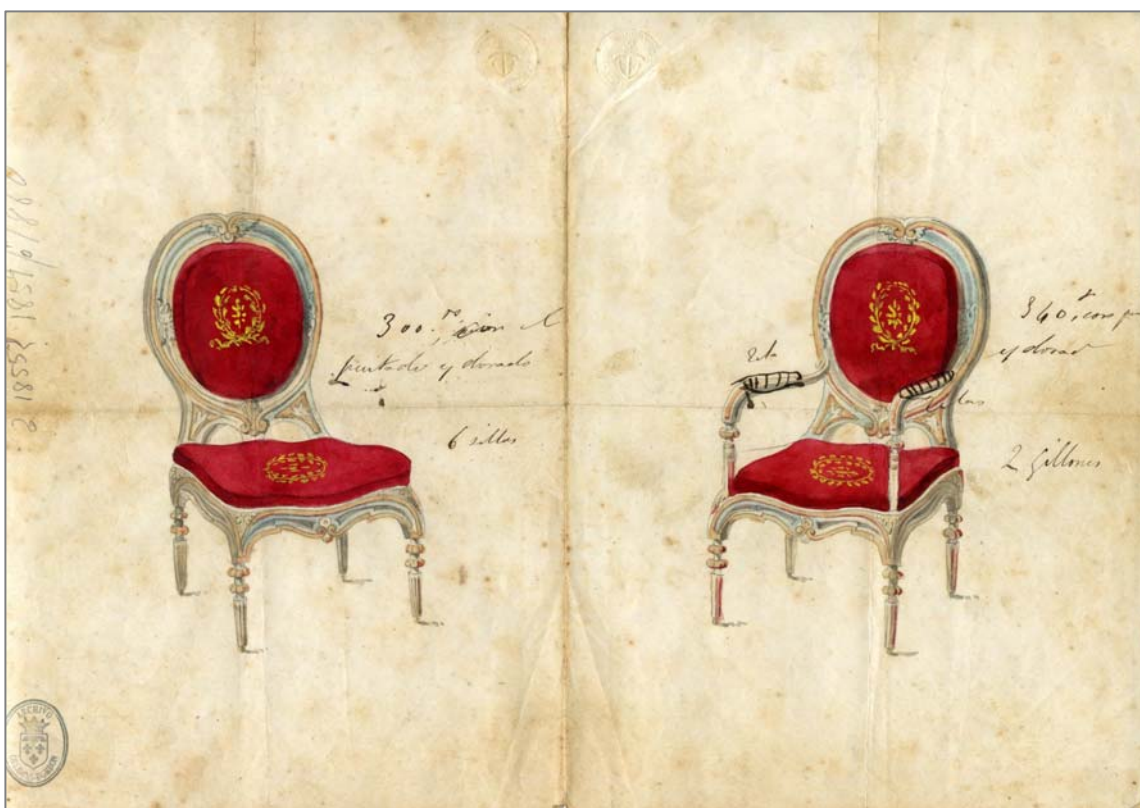
Martin Kexel, *Diseño para consola y reloj*, ca. 1850. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.



Martin Kexel, *Diseño para sillones*, ca. 1850. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

³¹ Véase Recio Mir, Álvaro, *Barroco después del Barroco: pervivencia del estilo en la Sevilla contemporánea*, dentro de la obra *Teatro de Grandezas, Andalucía Barroca 2007*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 122-135.

De Cristóbal Cano se conserva el contrato de mayo de 1855 y las condiciones que le fueron exigidas para *la construcción de dos sillones, seis sillas, dos asientos de piano, dos alzapiés, una pantalla de chimenea, dos banquetas y dos sillones-butacas en la cantidad de siete mil quinientos reales y en el término de cuatro meses contados desde la fecha.* Eran un conjunto de muebles de líneas neoclásicas *en palo santo de la mejor calidad* para ser forrados o tapizados en terciopelo y seda, bien trabajados y cuyas formas debían estar de acuerdo *a los diseños aprobados o marcados.* Cano debía comprometerse a realizar unos asientos fuertes y consistentes y, además, (...) *concluidos los referidos muebles, y en disposición de colocar las telas, serán presentados y reconocidos por el maestro Ríos como designado al efecto (...)*³².



Cristóbal Cano, *diseño para la realización de seis sillas y dos sillones para el palacio de San Telmo, aguadas, 1855.* Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

³² A OBS. Leg. 338, P. 1. Contrato con el ebanista Cristóbal Cano. 13 de Mayo de 1855. En el contrato se especifica que en el caso de que la supervisión del tallista oficial de los Montpensier, José María Ríos, no fuese favorable, y lo contemplado no se ajustara a lo solicitado, *no estuviere con arreglo a las condiciones estipuladas*, no habría posibilidad de reclamar indemnización por la no admisión de los muebles.



Anónimo, *diseño de butacas*, aguada, Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

Como vemos, José María Ríos, que ya en estas fechas es el maestro de obras de Balbino Marrón, atiende también como tallista y experto en madera la solicitud de los Montpensier de reconocer y supervisar la obra encargada. Sabemos que el contrato fue aprobado y felizmente satisfecho, y que los asientos encargados a Cristóbal Cano –de los que se presentaron diseños, hoy conservados en el Archivo Orleans Borbón³³– decoraron las estancias de San Telmo.

De máximo interés en este tema es la investigación sobre el mobiliario de *mosaico vegetal* para el despacho de la Reina Isabel II en el Palacio Real de Madrid, en el que se estudian el origen, la fabricación y las vicisitudes de las piezas encargadas al empresario y fabricante barcelonés Manuel Pérez³⁴. Sin duda el mobiliario que los Duques encargaron para San Telmo estuvo en relación con las piezas que en este estudio aparecen y con sus artífices. Además de aparecer referencias a Martin Kexel, quien tuvo relación con los Duques, se apunta también el interés de la propia Reina y de toda la familia real -por supuesto con especial afición, los Montpensier- por visitar las

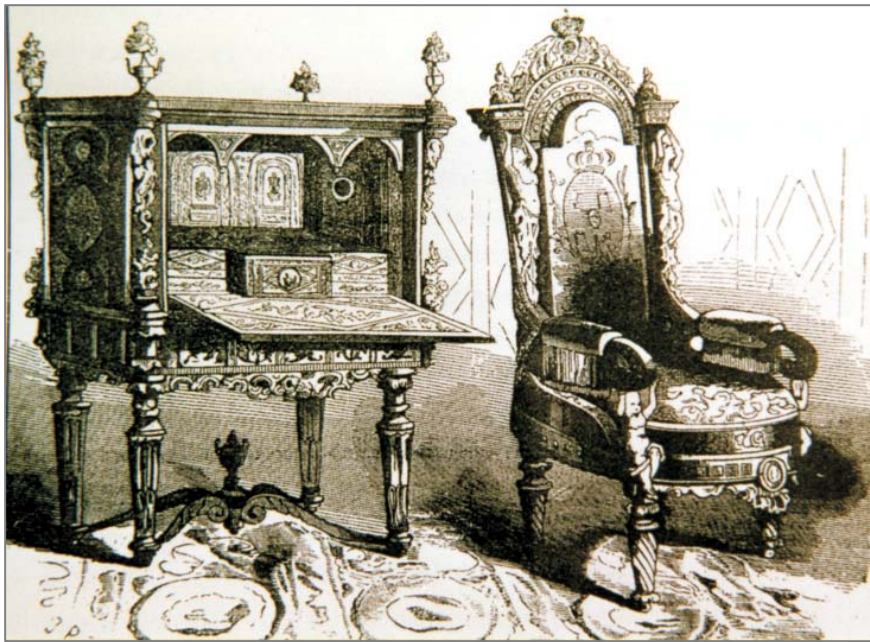
³³ En A OBS. Leg. 338, P. 1 Aguada de los asientos diseñados por Cristóbal Cano.

³⁴ Aguiló, María Paz y Sancho Gaspar, José Luis, *El mobiliario de mosaico vegetal para Isabel II. El despacho de la Reina y otras piezas*. Archivo Español de Arte, LXXXIV, 334, 2011.

exposiciones nacionales y regionales en las que se mostraban a menudo artículos artesanales de ebanistería y otros muchos fabricados por emergentes empresas del ramo, como la de Pérez. Estas visitas se convirtieron en un modo eficaz para conocer en general la artesanía y la industria nacional y extranjera de toda índole, así como numerosas obras suntuarias en madera, metal o cerámica en particular, trabajos de los más aplicados y brillantes artistas y artesanos del país. Muchos artículos acababan por entusiasmar a los visitantes y, a menudo, numerosos contratos y encargos se fraguaban entonces. La propia Casa Real, los Montpensier, y otras familias influyentes, acababan por participar e involucrarse en la organización de algunas de estas muestras, favorecerlas y sufragar incluso parte de su organización.



Manuel Pérez, *Mesa de centro*. Reales Alcázares de Sevilla. Fotografía, Moreno 1947. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

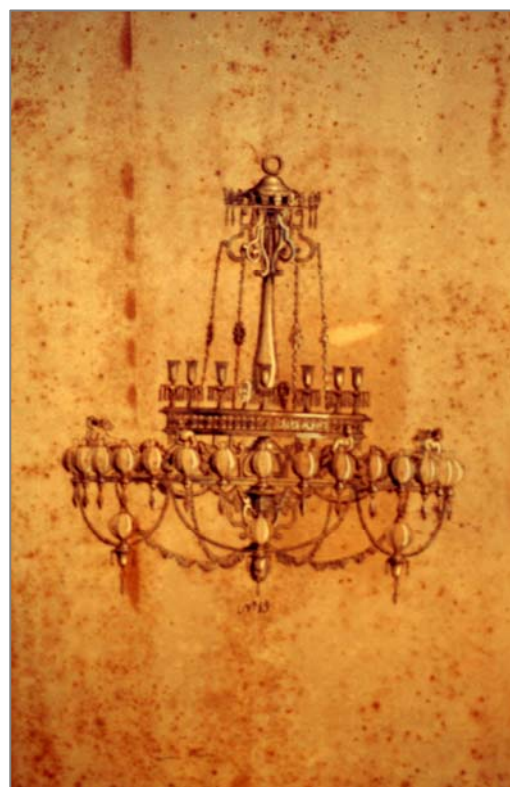


Muebles presentados por Manuel Pérez a la Exposición Internacional de París de 1855. Grabado de La Ilustración. Periódico Universal. 1856.

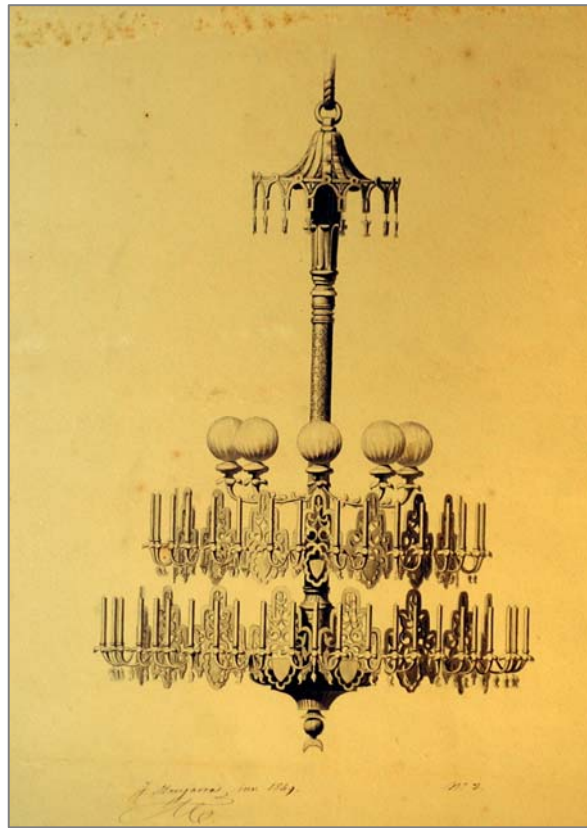
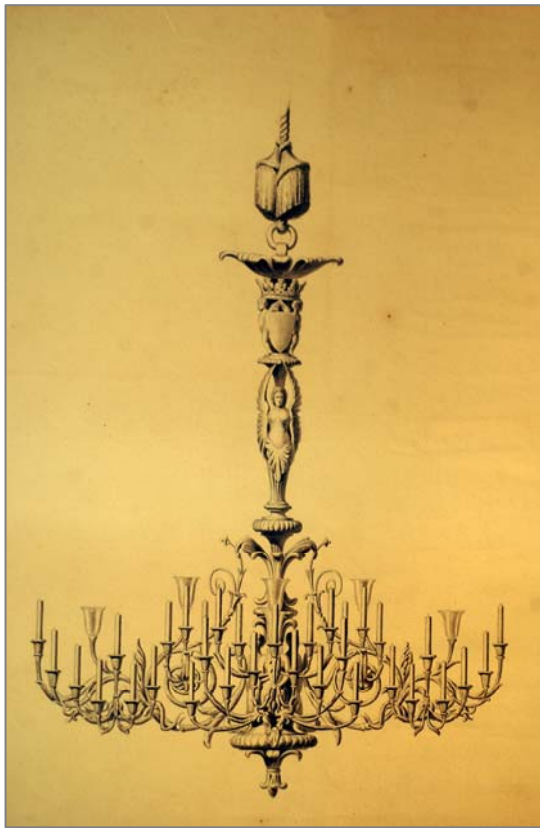
Resulta en este sentido paradójico que el periódico local *El Porvenir* describiese la decoración para la Exposición sevillana de la Academia Libre de Bellas Artes, de 1877, instalada en la Casa Lonja, como si de los interiores del Palacio de San Telmo se tratase, aquellos que sus cronistas ya habían descrito en términos similares en tantas ocasiones, y cuyo impacto en la ciudad hace posible que hablemos del gusto de los Montpensier. La disposición combinada de ricas y exóticas piezas y objetos suntuarios, entre las ciento sesenta obras presentadas al certamen, podrían ciertamente estar instaladas en las paredes del palacio sevillano o, sin duda, en las del Sanluqueño, residencia de recreo más abierta a lo exótico y lo pintoresco. *El lugar que los cuadros dejan libre se ve ocupado por magníficas armaduras y trajes chinos y japoneses, platos árabes, espadas antiguas de gran mérito, (...) contadores árabes tallados (...) y por último multitud de objetos que por sí solos constituyen un museo arqueológico*³⁵. Es evidente que el periódico local sevillano está detallando el aspecto que, en la misma línea decorativa, podía ofrecer un espacio tan grandilocuente e impactante para los sevillanos de la época, como era la Galería de las Columnas de San Telmo, o también el salón-galería de la logia acristalada del jardín en el Palacio de Sanlúcar.

³⁵ El Porvenir, 21 de Marzo de 1877.

Desde su llegada en 1848, Antonio de Orleans contrató con los mejores maestros de la ciudad una ebanistería de lujo para decorar primero las estancias del Alcázar, y posteriormente las de San Telmo. Evidentemente, en Sevilla no había grandes ebanistas de renombre internacional, como si existían todavía en el París de Luis Felipe. La tradición francesa de en este tema era larga e intensa, y Montpensier debió solicitar aquí modelos que se acercaran a la calidad y la riqueza que había visto en Francia. Sin embargo, los artesanos sevillanos, como Cano o Borreguero, que emplearon maderas de primera calidad y tuvieron un cuidado exquisito en la realización de los muebles solicitados, fueron un ejemplo de magnífica reproducción y excelente artesanía. Los Maestros Ríos y Lizasoán especificaban exactamente los modelos que debían imitarse, en forma y en calidad, con los tipos de madera y los acabados.



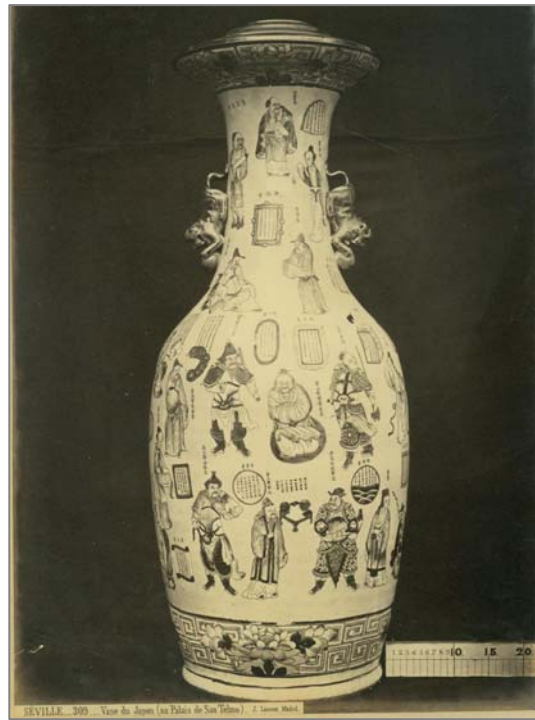
Jaime Boada, *Diseños de lámparas, aguadas*, Colección descendientes de los Duques de Montpensier.



Manjarrés, *Diseños de lámparas, aguadas*, 1849. Colección descendientes de los Duques de Montpensier

Las lámparas son otro capítulo fundamental en la decoración de los interiores de San Telmo. Destacan los diseños para apliques, candelabros y lámparas de techo del barcelonés Jaime Boada, en una línea más tradicional y de raigambre clasicista y barroca, y los de Manjarrés, más innovadores e historicistas, en diferentes estilos que van desde el neogótico y el neoárabe a lo ecléctico. Junto a las arañas en bronce dorado, las lámparas en madera y porcelana o las lujosas de cristal de *Baccarat* que decoraron el Salón de las Columnas, otras más exóticas como las de porcelana japonesa o las de estilo pompeyano hacían de San Telmo un rico muestrario en este tipo de objetos suntuarios. Destacaron también las arañas en bronce florentino y dorado para las galerías altas, decoradas con guerreros y grupos de animales, además de un número elevado de candeleros, palmatorias y quinqués de diferentes estilos, formas y materiales³⁶.

³⁶ Diseños de lámparas de Boada y Manjarrés, conservados en el AOBS. Véase también Rodríguez Rebollo, *opus cit.*, 2005.



Pareja de tibores japoneses del Palacio de San Telmo, ca. 1870. Fotografía de J. Laurent. Colección descendientes de los Duques de Montpensier

Muchas fueron las piezas suntuarias de cerámica, bronce y cristal que formaron en San Telmo una colección al más puro tono decimonónico, una exposición abarrotada de las más variadas, exóticas y ricas obras procedentes de todo el mundo. Famosos y archiconocidos fueron los tibores chinos y japoneses que se acumularon en el palacio sevillano, aparte de un sinfín de objetos cerámicos también decorativos y orientales, como los *asientos de jardín* de cerámica de *Cantón*, los jarrones de altar chinos tipo *Imari* de la Compañía de Indias francesa o el *vaso japonés con tapa con un gallo*³⁷. Algunos de los ejemplos más sobresalientes fueron fotografiados por Jean Laurent hacia 1870, como estos dos *vasos del Japón* que formaron parte de la singular colección de objetos cerámicos del lejano Oriente de San Telmo.

Notorios y célebres fueron asimismo los Jarrones de porcelana de *Sevres*, con fondo azul y pies de bronce dorado, con temas florales o mitológicos, que ofrecieron unos matices muy franceses a la decoración de San Telmo, así como los relojes en bronce

³⁷ Véase sobre la colección Cerralbo de Madrid, Tabar, F.: *Lujo asiático. Arte de extremo oriente y chinerías en el Museo Cerralbo*. Ministerio de Cultura, Madrid, 2004, y Rodríguez Rebollo, *opus cit.*, 2005.

dorado y los espejos y jarrones del artesano vasco Plácido Zuloaga, decorados con la técnica del damasquinado en un intento por combinar las formas renacentistas con la decoración islámica³⁸. Junto a este tipo de piezas, comunes en los ambientes cortesanos y nobiliarios europeos, fueron habituales y familiares los tapetes árabes de fondo azul y vivos colores, las panoplias de armas turcas y marroquíes, como las que vistieron los muros del *Salón de Armas*, la cerámica norteafricana y los cojines y *poufs* comparados en la *Casa de David* de Tánger³⁹.

Ya hemos hablado en capítulos anteriores de la colección arqueológica expuesta en la Galería de las Columnas, con piezas romanas que aparecieron en unas excavaciones en los propios jardines del palacio o del interés del propio Antonio de Orleans por las piezas orientales antiguas, como el gato egipcio, soberbio símbolo de su amplia cultura. Todo se mezclaba para crear una exposición museográfica que podía sufrir cambios en la disposición de las piezas por una simple variación de gusto o por necesidad de actos y visitas familiares u oficiales. Por la sucesión de fotografías que fueron haciéndose de algunos interiores en las residencias de los Montpensier, sabemos que muchas estancias sufrieron cambios de gusto, en especial aquellas que funcionaban como salones de recepción y símbolo oficial de la familia Orleans y Borbón.



Plácido Zuloaga, vaso, reloj y otras piezas ejecutadas con la técnica del damasquinado. Nasser D. Khalili collection.

³⁸ Lavin, James D., *The Art and Tradition of the Zuloagas. Spanish Damascene from the Khalili Collection*, the Khalili Family Trust, James D. Lavin editor, 1997.

³⁹ AOBs, Leg. 88, P. 10. *Nota de los efectos comprados por SS. AA. RR. en Casa de David de Tánger*, Sanlúcar, 16 de Julio de 1859. Firmada por Isidro de las Cagigas. *Tibores, ánforas y varios efectos de barro, dos huevos de avestruz, dos bandejas de cobre, dos étageres, un porta cigarros y dos cojines de tafílete.*

Sin embargo, si algo llamaba la atención en San Telmo, amén de su magnífica colección de cuadros, es el acopio, casi obsesivo, y repartido por todas las estancias, de retratos pictóricos, esculturas, fotografías y bustos de reyes, reinas y príncipes, pasados y contemporáneos de las familias reales francesa y española, santos, grandes personajes históricos, literarios y sevillanos célebres. San Telmo era una galería de personajes ilustres a modo de gran álbum o relicario para la Historia. Por los catálogos e inventarios del palacio pueden enumerarse cientos de personalidades que acompañaban y vinculaban a los Duques con la flor y nata de la nobleza y la intelectualidad europea de antes y de entonces⁴⁰. El romántico interés de Montpensier por la Historia, las costumbres populares y las grandes figuras y hombres célebres del pasado debió estar en consonancia con la mentalidad y la estética impulsada por los escritores e intelectuales que a menudo visitaban San Telmo, como Cecilia Böhl de Faber y Latour, auténticos mentores de la cultura que se respiraba en el palacio sevillano.

Salones, saletas, despachos y galerías. Mobiliario y gusto decorativo en los interiores del Palacio de San Telmo. Espacios emblemáticos y representativos.

Ya hemos analizado en el capítulo anterior las circunstancias del levantamiento y la decoración de la *Galería nueva o de las Columnas* de San Telmo como auténtico paradigma de lo que podríamos llamar la configuración y la difusión del *goût Montpensier*. No existió en el palacio sevillano un espacio más singular, representativo y cortesano que este, y tampoco hubo en San Telmo otro ámbito diseñado ex profeso en su totalidad –arquitectura, adorno y decoración- para acoger lo que hoy podríamos denominar como un *salón del trono* o espacio de representación, convertido rápidamente tras su inauguración en 1860 en el epicentro del poder político y social de los Duques.

Sin embargo, otros salones de San Telmo, preparados y ornamentados con anterioridad, algunos en el mismo año 1849, supusieron un nexo de unión con la más distinguida decoración francesa, pero también un hito entre los interiores privados más musealizados del siglo XIX español. Los más exóticos y pintorescos puntos de vista

⁴⁰ La pasión de Antoine de Latour por las grandes figuras históricas y literarias debió influir profundamente en Antonio de Orleans. Véase su artículo *L'Espagne contemporaine et ses grands hommes d' autrefois*, dentro de los *Études littéraires sur l'Espagne contemporaine*, París 1864.

igualmente confluyeron en el palacio de los Montpensier, alternado así diversas visiones, gustos y estilos en el mismo continente, como en un todo, pero ecléctico, variopinto y extremadamente singular.

El Salón Blanco de San Telmo como paradigma del Goût Montpensier.

El *Salón Blanco*, situado en el lugar más noble de la planta principal de San Telmo, centrado y abierto al emblemático balcón circular de la portada del edificio, fue otro de los espacios expresamente oficiales y de representación. En 1849, Juan de Lizasoain dirigió su puesta a punto y pintó los muros y techo de esta *sala del balcón principal*, según directrices de Antonio de Orleans⁴¹. Desde la escalera principal, el *Salón Blanco* se comunicaba con el *Salón de Armas*, el *Salón de los tapices* y el *Salón de Felipe V*, todo un sector destinado a la exhibición y la presentación de la vinculación de los Montpensier con las casas reales francesa y española. Ornamentado con la elegante combinación de una discreta decoración de rocalla dorada, de tonos dieciochescos, sobre fondo blanco, este salón fue quizás el más específico y descriptivo en San Telmo del gusto francés. Fue amueblado con cuatro *espejos cornucopias* con marcos de vistosas entalladuras, un gran número de sillones y sillas talladas y tapizadas de felpa y mesas y veladores en madera también tallada.



Decoración de rocalla dorada del Salón Blanco de San Telmo, Fotografía reciente.

⁴¹ AOBS, Leg. 247, P. 1. Estados de obras, 1849-1850.



Aspecto actual del interior del Salón Blanco, fotografía reciente.

Además, algunos tibores japoneses de fondo blanco y dos relojes de bronce dorado y jaspe amarillo añadían el tono suntuoso y cortesano que tuvo esta sala, de la colgaban los retratos familiares de los propios Montpensier, de la mano de Winterhalter y su taller, junto a los de Luis Felipe José de Orleans, conocido como *Felipe Igualdad*, y su esposa María Adelaida de Borbón, obras de Joshua Reynolds y Madame Lebrun respectivamente⁴². El tono *rococó* del conjunto, un tanto frío, afectado y distante pese a su probada elegancia, daba paso a toda esta crujía Noroeste de San Telmo, decorada en el mismo sentido hasta la *Torre de Jerez*.

⁴² Véase Rodríguez Rebollo, *opus cit.*, 2005, pp. 195 y 196.

Las Habitaciones de palo santo, el Salón chino y el Gabinete árabe.

Las *Habitaciones de Palo santo*, el *Salón chino* y el *Gabinete árabe* eran un conjunto de estancias situadas en la crujía Sureste de la planta baja de San Telmo, sector en el que también estaban los *Salones Rojo y Amarillo* y el *Salón bajo de la Torre del jardín*. Eran justamente los dormitorios, salones y despachos que se abrían a la Fachada del parque, instalados entre el camarín de la Real Capilla y el *Torreón de los jardines*. Reducidas, pero altamente simbólicas y exóticas, estas salas formaban la más exquisita serie de espacios concatenados al más puro modelo cortesano, y eran en realidad un relicario repleto de obras de arte.

Con magníficas vistas al parque del palacio, estas habitaciones de la *Fachada del Jardín* significaron un punto de alta ornamentación y adorno en San Telmo. Fueron posiblemente la cumbre del interiorismo sevillano decimonónico, junto a la *Galería de las Columnas*, pues no solo hablamos de salas bien preparadas y acomodadas, sino de uno de los sectores más ricos del palacio por albergar, aparte de magníficos artesonados y un rico mobiliario, importantísimos cuadros de grandes maestros de la pintura europea y española.

Las tres salas denominadas *de Palo santo*, por predominar este tipo de madera noble muy empleada en San Telmo, tanto en mobiliario como en el recubrimiento de muros con *boiseries*, estuvieron integradas, y en este orden, por un tocador, un salón y un despacho, y a su vez, formaban parte de un ciclo de estancias más extenso. Desgraciadamente, ni se conocen ni hemos localizado hasta ahora fotografías de estas estancias –tampoco de las aledañas–, como sí existieron de otros ámbitos del palacio. Esto no nos permite hacernos una idea de cómo estuvieron realmente decoradas, aunque sabemos que de los muros de estas habitaciones colgaron algunos de los cuadros de mayor calidad y renombre de la colección artística de los Montpensier, como el *Catón desgarrándose la herida* de Luca Giordano, *la Virgen de la Faja* de Murillo, *la Sagrada familia* de Sebastiano del Piombo o el *Jardín de los amores* de Narcise-Virgile Díaz de la Peña⁴³.

⁴³ Tomado de Rodríguez Rebollo, *opus cit.*, 2005, pp. 218 y ss.

A continuación, y en dirección a la *Torre del Jardín*, estaban el *Salón chino*, el *Salón del artesonado* y el *Despacho del Salón chino con techo artesonado en estilo árabe*, más conocido como el *Gabinete árabe*. Realmente existió en San Telmo más de un espacio o salón con decoración de *chinoiseries*, pues el Kiosco colgante de la Torre del Río comunicaba precisamente con un gabinete decorado con esta estética oriental tan de moda en Europa desde el siglo XVIII⁴⁴. Abundó en San Telmo la cerámica china y japonesa de todo tipo, de todas las calidades y todas las épocas, siendo realmente estas obras suntuarias las más repetidas en todas las estancias del palacio, siempre presentes casi sin excepción. Además, conocemos cómo fue la decoración y el mobiliario del *Salón chino* del Palacio de Sanlúcar, pues en este caso, aparte de conservarse el espacio y algunas de las piezas de su mobiliario todavía *in situ*, existen unas fotografías de principios del siglo XX que ilustran cómo era esta estancia sólo unos años más tarde de la muerte de los propios Duques de Montpensier⁴⁵.



Detalle de la decoración de una puerta del Salón Chinesco del Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda. Fotografía reciente.

⁴⁴ Recordemos aquí los Salones con decoración de chinoscos en los palacios reales de Madrid y Aranjuez. Véase Sancho, José Luis. *La arquitectura de los Sitios Reales*, Patrimonio Nacional, 1995.

⁴⁵ Fotografías pertenecientes al Archivo Mas de Barcelona.



Detalle de la decoración del techo del Salón Chinesco del Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda. Fotografía reciente.

Poco sabemos ciertamente sobre la apariencia y la atmosfera decorativa que tuvieron el simbólico *Gabinete árabe* del Palacio de San Telmo y su salón contiguo *del artesonado*, pero podemos imaginar su riqueza, habida cuenta de las piezas decorativas y las obras pictóricas de temática orientalista que se expusieron en esta sala. Aparentemente, estos espacios tuvieron una estrecha relación estética con los Gabinetes árabes del Palacio de Aranjuez o del Palacio de Liria de Madrid, en los que trabajó Rafael Contreras, sin embargo, parece que en Sevilla este saloncito con no tuvo la abigarrada ornamentación de los anteriores⁴⁶. Bastante insólito debía resultar en la Sevilla decimonónica esta sala repleta de pinturas a modo de galería de curiosidades orientalistas, entre las que además figuraba el cuadro del *Laocoonte* de El Greco, que imaginamos otorgaba al conjunto un punto de máxima riqueza plástica e impacto sensorial. Entre vistas de la Alhambra, Constantinopla y Argel, mezquitas de El Cairo y bailes árabes, colgaban los singulares cuadros de Leopoldo Sánchez del Bierzo⁴⁷, retratos de los Duques de Montpensier y sus sobrinos el Conde de Eu y el Duque de

⁴⁶ Panadero Peropadre, Nieves, *Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el gabinete árabe del Palacio Real de Aranjuez*. Revista Reales Sitios, nº 122, 1994.

⁴⁷ El pintor leonés Leopoldo Sánchez Díez fue discípulo de Federico de Madrazo.

Alençon, disfrazados exóticamente para el baile en el madrileño Palacio de Cervellón de los Duques de Fernán Núñez⁴⁸.

Estos cuadros, que reflejan la pasión por la cultura árabe y oriental que tuvo Antonio de Orleans, representaban al Duque disfrazado como *moro argelino*, a la Infanta Luisa Fernanda como *judía de Tánger*, al Conde de Eu como *albanés*, y al Duque de Alençon como *griego*, y son hoy día todo un documento histórico en unión a los propios trajes, también conservados en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Junto a las seductoras pinturas de este gabinete, dos bajo relieves en yeso pintado y dorado, obras del restaurador Francisco Contreras⁴⁹, representaban la *Galería del Patio de las doncellas del Alcázar sevillano* y la *Puerta de la Mezquita de la Alhambra de Granada*⁵⁰. Las obras de este *restaurador adornista* del Alcázar sevillano, perteneciente a la saga de los Contreras de la Alhambra, eran reducciones en yeso que se relacionan con otras que tuvieron un éxito inusitado, como la representación de la *Sala de las Dos Hermanas*, una maqueta a escala realizada en Granada por Rafael Contreras y elogiada por Alejandro Dumas en su visita a España en 1846⁵¹. Es evidente que Antonio de Orleans estaba al corriente de estas obras alhambristas granadinas, las conocía, y solicitó al restaurador Francisco Contreras, quien trabajaba en Sevilla, dos maquetas para su Gabinete árabe.

Este tipo de estancias neoárabes, de moda en Europa desde principios del siglo XIX, y en estrecha relación con sus precedentes orientales, los salones chinescos, tuvo en España un especial eco, especialmente en los palacios madrileños, sirviendo como paradigma de todos ellos los anteriormente citados de Aranjuez y la Casa de Alba, decorados por Rafael Contreras.

⁴⁸ Véase el Catálogo de la Exposición *La moda en el siglo XIX*, Museo de Artes y Costumbres populares de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 58 y ss.

⁴⁹ Véase el papel y los datos de este autor, Francisco Contreras Muñoz, en Chávez González, María Rosario, 2004, *opus cit.*, pp. 133 y ss.

⁵⁰ Listado de obras en Rodríguez Rebollo, *opus cit.*, 2005, pp. 226 y 227.

⁵¹ Véase Barrios Rozúa, Juan Manuel, *José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería*. En *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Barcelona, Anthropos, 2010.



Leopoldo Sánchez del Bierzo, *los Duques de Montpensier disfrazados como moro argelino y como judía de Tánger*, cuadros del Salón Árabe de San Telmo, óleos, 1863. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.



Rafael Contreras, *maqueta relieve de la decoración de la Alhambra*, estuco policromado y mármol, ca. 1865. Victorian and Albert Museum, Londres.

Los despachos de Antonio de Orleans en el Palacio de San Telmo.

Antonio de Orleans tuvo en San Telmo al menos dos despachos importantes, instalados, uno en la planta baja, y el otro, en el piso principal. El primero estaba entre el *Despacho de los Gentiles Hombres* y la *Biblioteca*, en el sector izquierdo de la crujía principal del palacio. Este es justo el que fotografió Jean Laurent hacia 1870⁵², el despacho oficial, el lugar en el que el Duque recibía y despachaba sus asuntos diarios. El segundo, en la planta principal, más privado y personal, se situaba en el sector derecho de la crujía principal, a la derecha de la gran escalera, entre el conocido como *Salón de noche* y el propio dormitorio de Montpensier⁵³.

En ambos despachos el Duque se rodeó de mesas *secrétarie* talladas en maderas nobles, panoplias, tapetes árabes y flamencos, algunas piezas suntuarias como tibores chinos y *vasos de la Alhambra*, y algunas piezas de riquísimo mobiliario, como el singular *Bureau* en el estilo de *Boulle* que puede apreciarse en la fotografía de Laurent, pieza de ebanistería probablemente francesa. Sin embargo, no son sólo estos ricos y variados objetos, los que otorgaban a los despachos de Antonio de Orleans su personalidad y su proyección como espacios simbólicos en San Telmo. La extensa colección de retratos familiares, nobles españoles y personalidades destacadas del mundo de la política y la cultura que colgaron de estos muros conformaron, como en otros ámbitos del palacio, una interminable galería de familia. Pinturas al óleo, aguadas, fotografías, bustos en yeso, bronce o barro cocido, todas fueron técnicas artísticas presentes para esta serie iconográfica, una moda por saturar con retratos los muros de algunas estancias que destacó sobre otros gustos o tendencias en San Telmo.

También formó parte de la decoración artística del despacho anexo a la biblioteca el lienzo de la *Entrada de la Reina María Amalia y de los Duques de Montpensier en Cádiz*, obra de Alfred Dehodencq, firmada y fechada en 1858, y que venía a completar el ciclo de conmemoración y recuerdo de la familia Orleans. Y junto a esta serie de retratos y cuadros rememorativos, dos cajas de ébano con recuerdos de la Infanta Cristina y de la Reina Mercedes, algunos cuadros con coronas y ramos de flores, el brazo de la Infanta María Regla, obra del escultor José Piquer, y algunas medallas

⁵² Fotografía de la *vista interior del despacho de S. A. el Duque de Montpensier* por Jean Laurent, en la colección de la Biblioteca Nacional en Madrid.

⁵³ Véanse los diferentes planos del Palacio de San Telmo de Balbino Marrón, en AOB.S.

conmemorativas del nacimiento y boda del Rey Alfonso XII con María de las Mercedes cerraban la decoración y reunión de objetos para estos despachos del Duque de Montpensier⁵⁴.



Jean Laurent, *Vista interior del despacho de S. A. el duque de Montpensier en San Telmo*, fotografía, ca. 1870. Biblioteca Nacional.

⁵⁴ Listado de objetos y cuadros en Rodríguez Rebollo, *opus cit.*, 2005, pp. 174 y ss.

Rossy, Pelli y Talavera. La redecoración de San Telmo.

A partir de la retirada de Juan de Lizasoán de las obras de San Telmo, hacia 1861, y de la muerte Balbino Marrón, en 1867, el arquitecto Juan Talavera de la Vega, junto al pintor Juan Antonio Espejo, el maestro de obras José María Ríos, y el pintor de la casa, Joaquín Domínguez Bécquer, formarán el nuevo equipo para el mantenimiento del palacio sevillano y las otras residencias familiares, como los Palacios de Sanlúcar o Castilleja. Como en todas las cortes europeas o casa nobiliarias importantes, los Montpensier tenían sus arquitectos y maestros oficiales, contratados permanentemente para el mantenimiento, las reformas necesarias y las nuevas actuaciones.

Ya hemos hablado en capítulos anteriores del papel de los decoradores adornistas Juan Rossy y José Pelli. El primero, presenta su empresa como una *Fábrica de marcos dorados y adornos de todas clases*, instalada en la Calle Génova. Tiene la patente de estar protegido por los Duques de Montpensier y de haber obtenido una medalla al mérito en la Exposición sevillana de Agricultura, Industria y Bellas Artes de 1858, muestra patrocinada por los propios Duques. Su empresa trabajó en multitud de casas sevillanas, generando en las décadas de 1870 y 1880 una redecoración general en los interiores de la ciudad gracias a los adornos de yeso y los estucos, que inundaron patios y salones para hacerlos más atractivos y lujosos.

José Pelli se presenta en la publicidad para su empresa como *estucador, escayolista y ornamentista en yeso y en cartón-piedra*. También tiene la patente de estar protegido por los Duques de Montpensier y de haber obtenido una medalla al mérito en la misma Exposición sevillana de 1858. Podríamos decir que Pelli es un trabajador de la casa, un decorador de confianza, quien a menudo trabaja en San Telmo, asesora y provee de materiales. Su participación y fama en la ciudad es similar o incluso mayor que la de Rossy, pues sus trabajos en decoración están documentados en las grandes casas de la nobleza sevillana, como la Casa de Pilatos. Por diferentes facturas comerciales de los trabajos que realizó para el Palacio de San Telmo, conservadas en el Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar, sabemos que se encargó de la decoración de estucos del *Salón de las Columnas*, suministró claraboyas y otros motivos decorativos en yeso para diferentes estancias y, además, levantó un panteón familiar en el mismo palacio⁵⁵.

⁵⁵ Facturas comerciales de Juan Rossy y José Pelli conservadas en el AOBS.

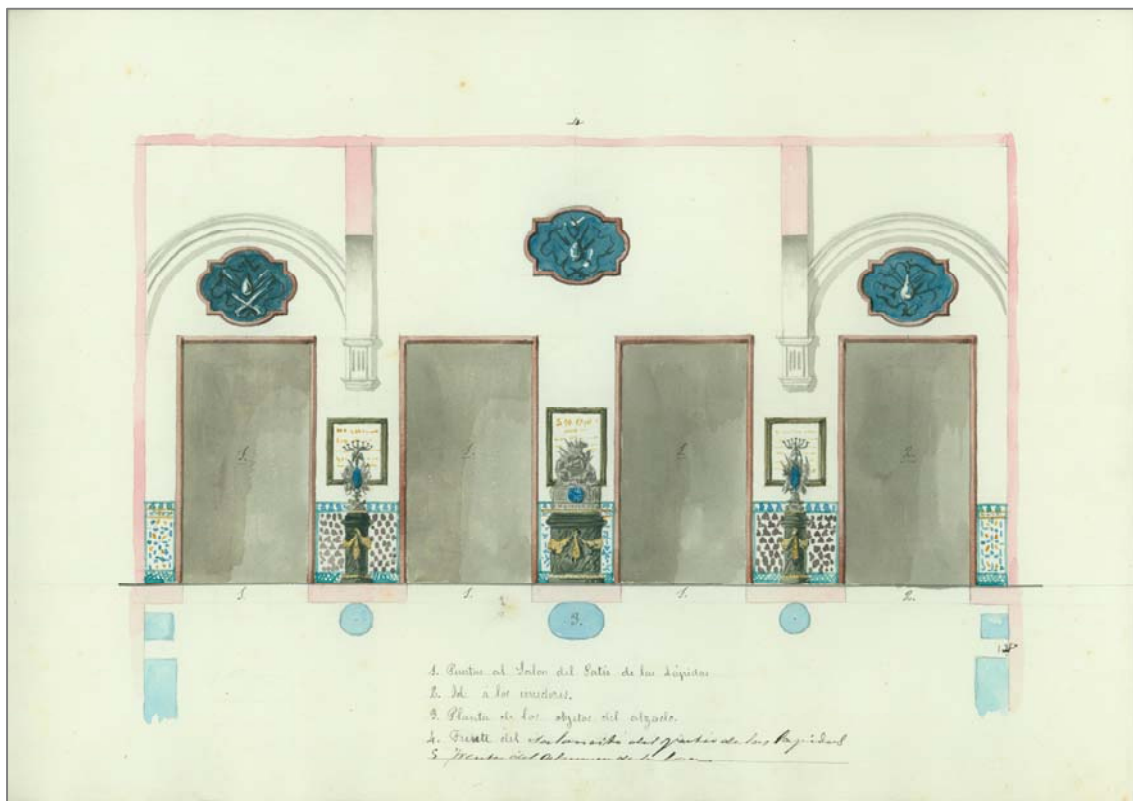
Juan Talavera de la Vega, formado en la Real Academia de San Fernando de Madrid, compaginó su labor de arquitecto con la de profesor en los estudios de Maestros de obras y las enseñanzas de Aparejadores y Agrimensores en Sevilla. Su relación con la Escuela de Bellas Artes de la ciudad fue muy estrecha, siendo su papel muy importante como profesor, académico y miembro comisionado de la Sección de Arquitectura. Con la muerte de Balbino Marrón pasa a ser nombrado arquitecto oficial de los Duques de Montpensier, desarrollando su labor profesional dentro de esta casa durante aproximadamente una década, hasta 1878, momento en el que por algunas desavenencias con los patronos e incumplimientos puntuales del arquitecto fue sustituido por Joaquín Fernández Ayarragaray. Tras el fallecimiento de la Infanta María Luisa Fernanda, Juan Talavera realiza para el Arzobispado sevillano la adecuación del Palacio de San Telmo para seminario, precisamente por los conocimientos que poseía sobre el edificio y de proyectos ejecutados por el arquitecto Marrón⁵⁶.

Su labor como arquitecto ducal en San Telmo se basó fundamentalmente en obras de mantenimiento, reformas para ir adecuando el palacio a las novedades técnicas surgidas en la década de 1870, y nuevos trabajos y proyectos de decoración para algunas estancias. Así, conocemos parcialmente su papel como arquitecto decorador en el nuevo edificio del Ayuntamiento de Sevilla, obra de Balbino Marrón y Demetrio de los Ríos, en el que en un sentido quizás similar a sus trabajos para los Montpensier, añadió un monumental friso de estucos con Hermes entre cartelas en el denominado *Salón Colón* o *de los Borbones*⁵⁷.

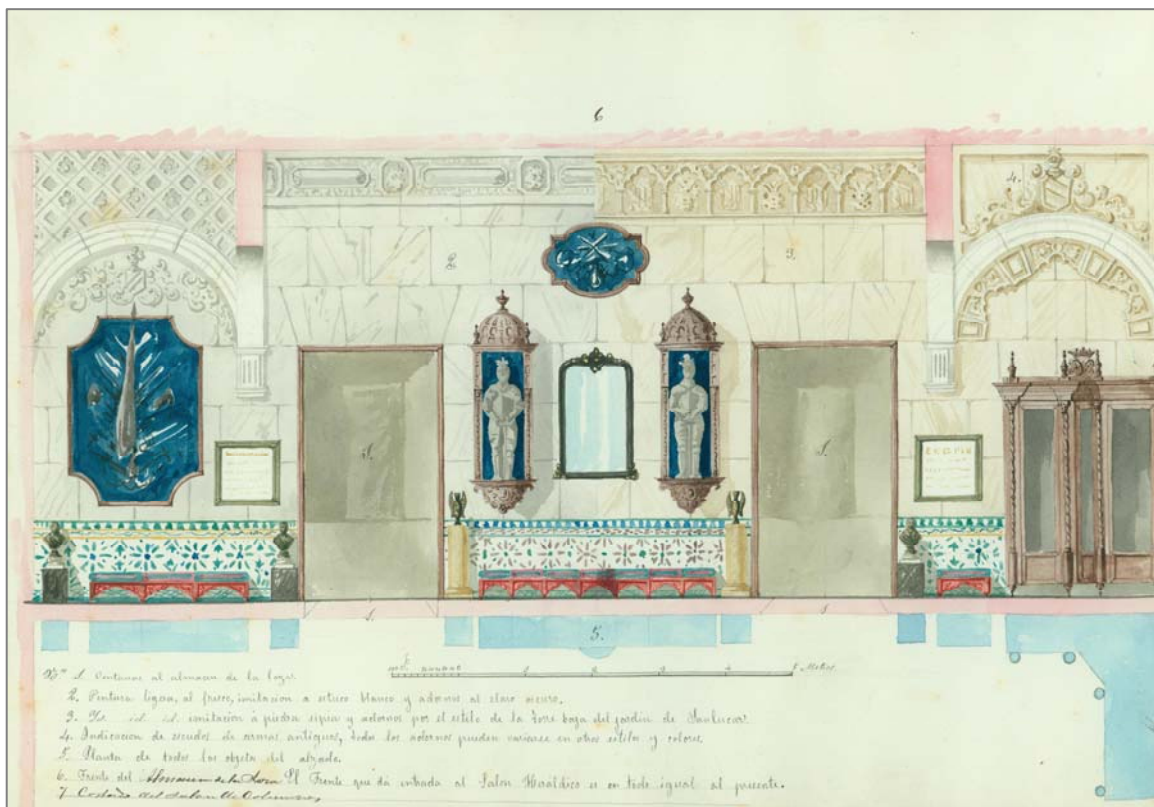
En este sentido, atribuimos aquí a Juan Talavera el proyecto para decorar el denominado hoy como *Patio de San Jerónimo* del Palacio de San Telmo, junto al reluciente Salón de las Columnas. Son tres aguadas, perfectamente conservadas en el Archivo Orleans Borbón, con sus correspondientes comentarios para mostrar a los Duques diferentes alternativas en cuanto a materiales, calidades y acabados. Es una auténtica obra magistral del diseño de interiores, un proyecto brillante a la altura de los más importantes decoradores europeos del momento.

⁵⁶ Véase Suárez Garmendia, José Manuel, *opus cit.*, 1986, pp. 255 y ss.

⁵⁷ Méndez Rodríguez, Luis, *El Ayuntamiento de Sevilla*, Patrimonium Hispalense, ICAS, Ayuntamiento de Sevilla, 2012, p. 169 y 170.



Juan Talavera de la Vega, *Proyecto de decoración del Patio de San Jerónimo del Palacio de San Telmo*, alzado frente al Salón de las Columnas, arriba, y alzado frente al Salón del Patio de las Lápidas, abajo. Aguadas, ca. 1875. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.



Juan Talavera de la Vega, *Proyecto de decoración del Patio de San Jerónimo del Palacio de San Telmo*, alzado, frente al Almacén de la loza. Aguada, ca. 1875. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

Aquí, el arquitecto, experto en ornamentación de interiores, se muestra en estado puro: es el fiel intérprete de lo que Antonio de Orleans solicita para uno de los espacios más destacados del palacio, la antesala al noble salón de recepciones y grandes actos, la Galería de las Columnas. Unos plásticos y detallados alzados, con sus correspondientes plantas, muestran la decoración propuesta para muros y mobiliario aledaño, haciendo un todo en la configuración decorativa de este espacio situado en el sector Sur de San Telmo⁵⁸. En los comentarios explicativos o leyenda del proyecto puede leerse la propuesta de una *pintura ligera, al fresco, imitación a estuco blanco y adornos a claro oscuro*. O por el contrario, Talavera propone también: (...) *imitación a piedra sibia, y adornos por el estilo de la torre baja del jardín de Sanlúcar*⁵⁹. Se indican además la

⁵⁸ Estas aguadas ya fueron publicadas por Vicente Lleó Cañal, pero no fueron atribuidas ni a Juan Talavera de la Vega ni asociadas al Palacio de San Telmo, al que sin duda pertenecen. Véase *La Sevilla de los Montpensier*, Focus Abengoa, Sevilla, 1997, pp. 112 y 113.

⁵⁹ Aunque el arquitecto proponga aquí la decoración ejecutada en la Torre del Jardín del Palacio de Sanlúcar, está sin duda hablando del Palacio de San Telmo de Sevilla. Es un mero recurso comparativo dentro del muestrario de posibilidades ornamentales que ofrece para este espacio, usando la decoración

situación de (...) *escudos de armas antiguos* y adornos que pueden variarse en diferentes estilos y colores.

No sabemos si este proyecto de decoración del Patio de San Jerónimo llegó a realizarse, pues no hemos localizado documentación relativa a su ejecución y, desde luego, hoy no se conserva por las posteriores reformas de este espacio. Sin embargo, el diseño encumbra a Juan Talavera como un destacado arquitecto decorador e interiorista, cuya carrera y obra no ha sido estudiada. Pero también como un excelente decorador de exteriores y arquitecto de singulares pabellones de exótico y caprichoso aspecto, pues sabemos que las plásticas fachadas bícromas del Palacio de Sanlúcar fueron ejecutadas bajo su dirección, además del archiconocido *Pabellón del ángulo* de los Jardines de San Telmo.

que posiblemente él mismo ya ha propuesto y existe en otras residencias ducales. Es decir, la que ya está ejecutada bajo su diseño, en el Palacio de Sanlúcar de Barrameda.

4. 5. LA CREACIÓN DE LOS JARDINES DEL REAL PALACIO DE SAN TELMO DE SEVILLA. LA OBRA DE ANDRÉ LECOLANT Y LOS DUQUES DE MONTPENSIER.

El conjunto de huertas, jardines y parque del Real Palacio de San Telmo de Sevilla fue un proyecto gestado y llevado a buen término por los Duques de Montpensier en los primeros meses de estancia en la ciudad. Entre 1849 y 1850 los terrenos que habrían de conformar los jardines del palacio ya estaban adquiridos. De hecho, una vez cerrada la compra del antiguo edificio de San Telmo y de su rica huerta, se añadieron otros terrenos aledaños, como la huerta del antiguo Convento de San Diego y el extenso Jardín de Aclimatación municipal. El objetivo era configurar unos jardines palaciegos a modo de extensa finca cercada que haría las veces de huerta, jardín de recreo y parque, el germen de lo que hoy conocemos como el espléndido Parque de María Luisa¹.



H. & H. A. Fry, *Panorámica del parque de San Telmo, Sevilla*. Fotografía, *carte-de-visite*, ca. 1880. Colección Infantes Duques de Montpensier.

¹ Sobre el Parque público de María Luisa de Sevilla y su evolución a través del siglo XX, puede verse Pérez Escolano, V., *El Parque de María Luisa de Sevilla*, Fragmentos, El Siglo XIX, números 15 y 16, Madrid, 1989, pp. 106-122, y Domínguez Peláez, C., *El Parque de María Luisa, esencia histórica de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1995. Sobre la creación y la conformación de los Jardines del Palacio de San Telmo en la segunda mitad del siglo XIX no existe hasta el momento ningún estudio concreto.

El gran parque de San Telmo, diseñado y organizado por el jardinero francés André Lecolant², gozó de gran fama, y fue muy valorado por los sevillanos de su tiempo –fue de hecho todo un icono de lo que era un verdadero parque-, pues a menudo era solicitada por locales y foráneos la entrada para visitarlo. El paseo por aquellos extensos jardines llenos de árboles, plantas y flores de todo el mundo, de caprichos arquitectónicos, e incluso faunísticos –llegó a haber faisanes, canguros y un gran toro del Brasil- se convirtió en una *delicia*, una visita para el recreo, para el paseo distinguido y ocioso, además de ser un lugar único para la observación botánica. De Jean Laurent, que inmortalizó con sus fotografías el palacio y sus jardines por encargo de Antonio de Orleans, se conservan en diferentes instituciones científicas del país una serie completa que muestra las fachadas, algunos interiores, así como los lugares más destacados del parque, a modo de exquisita carta de presentación de aquella corte sevillana. De los fotógrafos británicos H. & H. A. Fry los Duques y sus hijos conservaban también en *carte-de-visite* dos bellas fotografías para recordar precisamente *el Torreón de los Jardines* y una *panorámica del parque* del palacio sevillano, imágenes de un San Telmo muy sugestivo.

Antonio de Orleans y María Luisa Fernanda de Borbón estaban recién llegados a Sevilla y diseñaron de inmediato un ambicioso proyecto de adquisición de fincas y haciendas en torno a la ciudad, proyecto del que dan buena muestra la compra de las huertas y terrenos que nos ocupa, pero también el Cortijo de Gambogaz, la Huerta del Vado o la Hacienda de Majaloba, todos a escasa distancia del centro urbano, y puestos en explotación por el mismo André Lecolant.

Los Montpensier habían sido obligados a renunciar a la exquisita corte francesa y a sus palacios franceses de Neuilly, Eu o Vincennes. Sus interiores, sus hermosos y extensos jardines, sus bosques, siempre fueron un modelo estético para los Duques. Con la adquisición de San Telmo y las huertas cercanas a orillas del Guadalquivir, la idea de volver a ese mundo y a esa poética perdida abruptamente por la revolución afluía de

² Las trazas de los jardines de San Telmo fueron llevadas a plano por el agrimensor y jardinero André Lecolant y por el arquitecto Balbino Marrón y Ranero, pero no cabe duda por la documentación de la Casa de Montpensier, que el concepto de jardín y parque para San Telmo partió, por un lado, de las ideas estéticas del propio Antonio de Orleans, que supervisa además toda su construcción y, por otro, de la planificación botánica y paisajística de su *jardinero jefe* Lecolant, llegado a Sevilla con los Duques en 1848.

nuevo. El Palacio de San Telmo significó no solo el símbolo del reencuentro con su propia tradición regia y trayectoria vital, sino un nuevo punto de partida³.

La atracción y el gusto que por Sevilla sintieron los Montpensier, especialmente la Infanta María Luisa Fernanda, fue intenso y verdadero. En las cartas que envía desde el exilio en París o Lisboa –los Duques sufrieron varios periodos de alejamiento forzoso por razones políticas- a amigas o damas de compañía andaluzas sobre la magnificencia de San Telmo, sus salones y su “*maravilloso parque*”, muestran una nostalgia y un sincero recuerdo que conectan con un fuerte sentimiento de pertenencia a la ciudad y a Andalucía, a sus gentes y a la corte que supieron forjar y mimar año a año desde su llegada en 1848⁴.



Day and Son, *Paseo por el Jardín de San Telmo*, Litografía, ca. 1855. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

³ Para el análisis del impacto de la llegada de los Duques de Montpensier a la ciudad de Sevilla, véase Lleó Cañal, V., *La Sevilla de los Montpensier*. Focus Abengoa, Sevilla, 1997.

⁴ Correspondencia privada de la Infanta María Luisa Fernanda de Borbón conservada en el Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda, Sección correspondencia Infanta María Luisa Fernanda de Borbón (En adelante AOBS).

La adquisición del Palacio de San Telmo y su huerta.

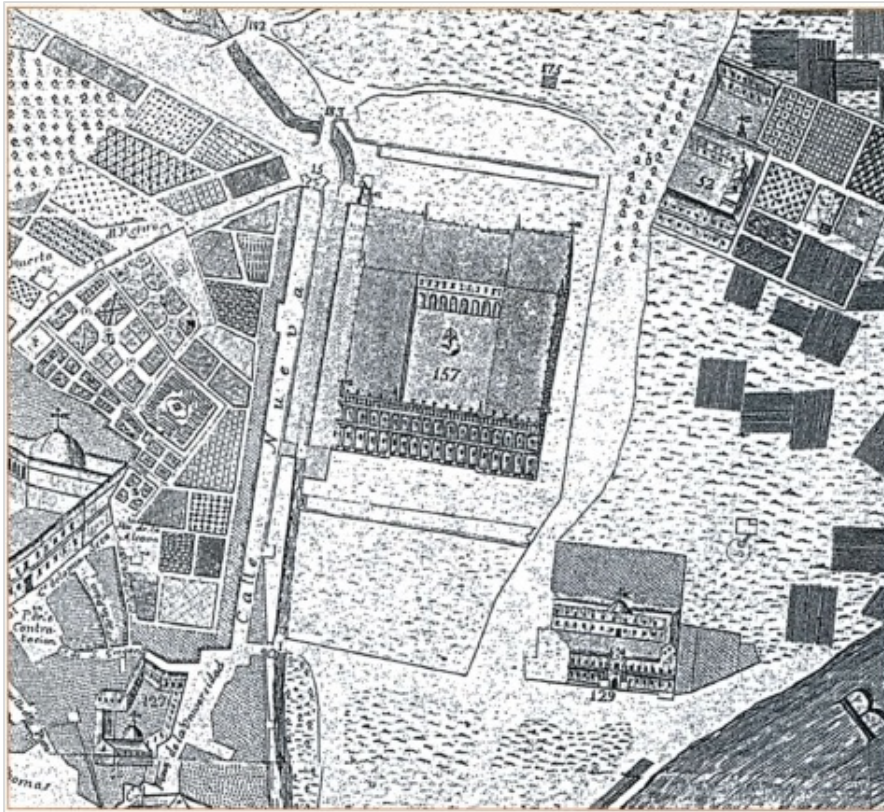
El edificio de San Telmo y su huerta fueron tasados en Mayo de 1849. La operación de compraventa al Estado contó con la aprobación de las Cortes, la Reina Isabel II y el ministro de Comercio, Instrucción y Obras públicas, Juan Bravo Murillo⁵. A esta compra se sumaron el naranjal de la Viuda de Checa, los terrenos y huertas del antiguo Convento de San Diego, la Huerta de la Isabela y el antiguo Jardín municipal de Aclimatación, todos a orillas del Río Guadalquivir. Con la unión de todas estas fincas, adquiridas en 1849, se amplió fabulosamente la propiedad con el objetivo de proyectar junto al palacio una suerte de jardines, parque, huerta y naranjal.

En la valoración y tasación de la Casa Colegio de San Telmo participaron el arquitecto Juan Manuel Caballero, por parte del Rector de la Universidad de Sevilla, pues el edificio había pasado a depender del Ministerio de Instrucción Pública, y el arquitecto Balbino Marrón y Ranero, por parte de los Duques, como queda reflejado en los documentos de tasación conservados en el Archivo Orleans-Borbón. Ambos arquitectos afirmaron “*haber visto, reconocido, medido y tasado (...) el edificio*”, y certificaban que poseía 17.790 varas cuadradas de superficie distribuidas entre la planta baja y la principal, así como en patios, patinillos, zaguán, escaleras, entresuelos, corral, jardín y habitaciones del capataz de la huerta⁶.

En la tasación de esta huerta, también en el mismo mes de Mayo de 1849, participaron el labrador y hacendado sevillano Miguel González, de parte de los Duques, y el agrimensor José Gutiérrez, nombrado por el delegado del Gobierno en representación de la otra parte. Reconocieron sus límites con el Río, con la Huerta de San Diego y la Fábrica de Tabacos, y establecieron la cantidad de 172.832 Reales de Vellón como justiprecio, valorando y dividiendo las partes de huerta de cítricos –con más de mil ejemplares de naranjo- de la de otros árboles frutales.

⁵ Sobre el Palacio de San Telmo y sobre sus reformas durante el siglo XIX, véase Lleó Cañal, V., *El Palacio de San Telmo en el siglo XIX*. PH: Boletín Del Instituto Andaluz Del Patrimonio Histórico, Año nº 12, nº51, 2004, Falcón Márquez, T., *El palacio de San Telmo*. Ediciones Gever, Sevilla, 1991 y Mosquera Adell, E., *San Telmo, siglo XX: El palacio como seminario metropolitano*. PH: Boletín Del Instituto Andaluz Del Patrimonio Histórico, Año nº 12, nº 51, 2004.

⁶ Documentos de tasación del Colegio de San Telmo y de su huerta conservados en el AOBS, Leg. 245, P. 3 y 8. Los Títulos del edificio y su huerta y las escrituras de venta a favor de SS. AA. RR. los Duques de Montpensier, de 7 de Diciembre de 1849, se conservan en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla (En adelante AGAS), Leg. 10613 B, Administración general.



Plano topográfico de la ciudad de Sevilla, Plano de Pablo de Olavide, detalle del Colegio y Huerta de San Telmo y el Convento y Huertas de San Diego, 1771, Real Academia de la Historia.

El Huerto de San Telmo se había adquirido junto con el edificio, pues pertenecía al antiguo Colegio de Mareantes. Comprendía, según las escrituras, unas 14 aranzadas de tierra de primera clase. Estaba rodeado por una tapia y se regaba por medio de un pozo que se comunicaba con el Guadalquivir. La huerta tenía una acequia y diversos canales para facilitar el riego de los cítricos, con aguas que llegaban desde los Caños de Carmona y desde la Puerta de Jerez. Tenía también almácigas en el centro de la propiedad, es decir el lugar donde se criaban los plantones de las especies que después se tenían que trasplantar⁷. Esta huerta es el origen de los famosos jardines de los Montpensier, pues de esta finca menor arrancó toda la inmediata expansión. Había estado arrendada a unos colonos a los que hubo que indemnizar y, en el momento de la compra, poseía más de mil naranjos dulces, algunos pocos agrios, en torno a cuarenta limoneros, cuatro nogales, veinticuatro membrillos viejos, siete granados y tres moreras⁸.

⁷ El mayor o menor caudal de aguas que llegaban a las huertas de San Telmo y San Diego procedente de los Caños de Carmona dependía del contrato con el Ayuntamiento de la ciudad.

⁸ Con los dos colonos que tenían arrendada la Huerta de San Telmo hubo algunos problemas, pues *se oponían a salir* y no renunciaban a sus derechos. El Duque tuvo que pagarles finalmente 32.000 Reales,

Al ser elegido San Telmo como residencia, los Duques fomentaron una tendencia urbana de seguir dotando a esta zona meridional de Sevilla, la de salida hacia Jerez, de importantes símbolos de poder y referencia. Los Reales Alcázares, la Real Fábrica de Tabacos, o el propio Palacio de San Telmo con su extenso parque, son la muestra más evidente de ello. Con el tiempo, este sector sureste y extramuros sería transformado en espacio privilegiado frente a la saturada zona Norte, y en lugar de esparcimiento de los grupos sociales dominantes, cuyas fincas se situaban justo a continuación de los Jardines de los Montpensier. La creación del Paseo de las Delicias y el Salón de Cristina en los últimos años del reinado de Fernando VII, con el Asistente Arjona, la obra de canalización y embovedado del arroyo Tagarete y la urbanización y embellecimiento del Paseo de la Bella Flor y la Glorieta del Abanico, supusieron la transformación total de esta zona de Sevilla, en parte gracias a los propios Duques⁹.



Francisco de Leygonier, *Palacio de San Telmo desde los jardines*, Fotografía, ca. 1850. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

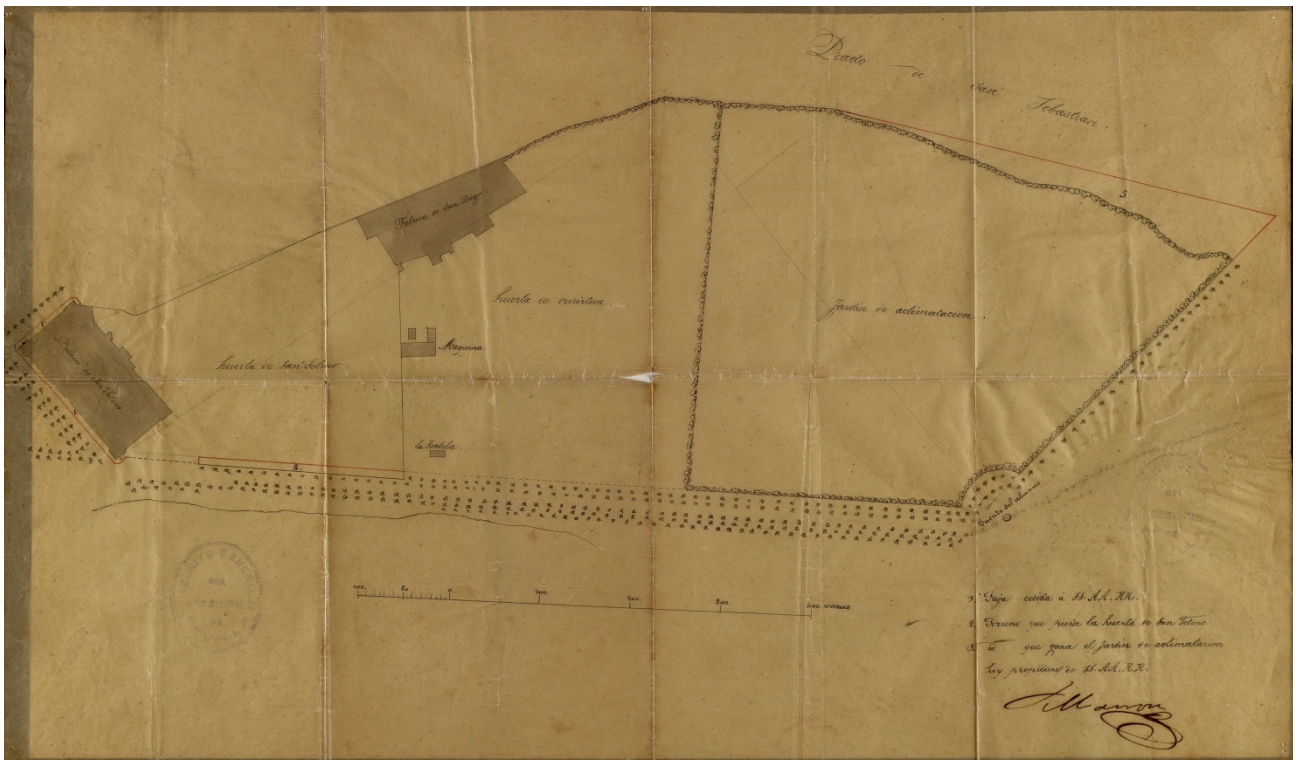
pues bajo ningún concepto admitió la permanencia de colonos en la nueva propiedad. Posteriormente André Lecolant tomó posesión de dicho huerto. A OBS, Leg. 245, P. 8.

⁹ Véase Lleó Cañal, V., op. cit., 1997 y Suárez Garmendia, J. M., *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1986.

El hecho de que los Duques se estableciesen fuera del recinto amurallado supuso para las mentalidades aristocráticas y burguesas de la ciudad una especie de llamada al cambio de tendencia. La moda estaría entonces en levantar villas de recreo con huertas y jardines extramuros, fuera del centro histórico, marcando el diseño de los jardines de San Telmo un punto de inflexión en las costumbres sociales y estéticas de la ciudad que no habría de tener retorno.

La ampliación de la propiedad: la compra de la Huerta de San Diego, la Isabela y el Jardín de Aclimatación.

A la Huerta de San Telmo se unió la de San Diego, y a continuación, la finca de la Isabela y el conocido como Jardín de Aclimatación municipal, resultando un conjunto diverso de terrenos para huerta, naranjal, jardines y parque de vegetación más densa y tupida que, lejos de conformar una unión artificial de diferentes fincas, habría de configurarse como una extensa propiedad bien fusionada con funciones y usos complementarios.



Balbino Marrón y Ranero, *Plano de las huertas en las que se construirán los Jardines del Palacio de San Telmo*, ca. 1849. Archivo del Arzobispado de Sevilla.

El antiguo convento franciscano de San Diego y su huerta estaban situados entre el conocido como Prado de San Sebastián y las orillas del Río Guadalquivir, justo hasta donde llegaban sus lindes, entre la Huerta de San Telmo y las Huertas que formaban la Isabela y el Jardín de Aclimatación. Hasta mediados del siglo XIX el histórico edificio – hoy desaparecido- había estado ocupado por una fábrica de curtidos fundada por el inglés Nathan Wetherell, su antiguo propietario. Según la documentación consultada, en 1849 la propiedad estaba en manos de Juan Checa, cuya viuda explotaba entonces su huerto de naranjas.

El Jardín de Aclimatación de Sevilla, perteneciente a los *Propios de la ciudad*, fue ofrecido por el Ayuntamiento a los Montpensier en Agosto de 1849. Se ponía a disposición de la Infanta María Luisa Fernanda para que pudiera ampliar su huerta y para que ad decentase y embelleciera todo el entorno. El adorno, cuidado y vigilancia de estos terrenos a orillas del Guadalquivir subiría “*de punto la hermosura de aquel paraje con las obras grandiosas*” que se proyectaban, siendo esta razón más que considerable para que el Ayuntamiento facilitase y ofreciese su adquisición a los Duques, que, por cierto, estaban recién llegados a la ciudad andaluza y pasando aquel verano en el Puerto de Santa María¹⁰.

La Corporación municipal se refería a San Telmo en su escrito a la Infanta como “*palacio regio*”, y hablaba de la suerte y privilegio para Sevilla de poder ofrecerles estos terrenos, así como de la obtención de un “*gran número de jornales para la subsistencia de muchos ciudadanos*” en la adecuación y preparación de su gran jardín. Los Duques se comprometieron a pagar los censos correspondientes a estas fincas rústicas pertenecientes a la ciudad y a tramitar legalmente el traspaso de dicha propiedad, pues así era exigido y así lo quisieron también los Montpensier, que poseían un equipo de administradores extremadamente escrupulosos en este tipo de operaciones.

Cuando Antonio de Orleans y Luisa Fernanda de Borbón se hacen cargo de este jardín municipal, ya eran en realidad arrendatarios del mismo. Desde Mayo de 1849 lo tenían arrendado al Ayuntamiento gracias a las negociaciones de sus empleados y

¹⁰ AOBS. Leg. 95, P. 1. Carta de la Corporación municipal de Sevilla a S. A. R. la Infanta María Luisa Fernanda, tras reunirse en Sala Capitular el 7 de Agosto de 1849, con la intención de ofrecerle la ampliación de su huerta con la adquisición a censo del Jardín de aclimatación.

administradores, que habían conseguido en subasta pública “*las yerbas del Jardín de Aclimatación*” para que un ganado diverso ocupara la finca. A unas cuantas bestias pertenecientes a los Duques, “*un toro, algunas vacas de Osuna y unos becerros*”–origen de una proyectada ganadería-, se sumaron algunas vacas lecheras por el subarriendo de la propiedad. Esta circunstancia podría explicar en parte la dimensión del proyecto de jardín y parque de los Montpensier, pues aparentemente, como se traduce de estas informaciones, se parte de un terreno de pasto y yerbas, casi de la nada¹¹.

La Huerta de la Isabela –conocida como la Huerta de Oriurtua, por haber sido propiedad del hacendado Manuel Oriurtua- había pertenecido también a los Propios de la ciudad. Estaba entre la Huerta de San Diego, el Guadalquivir y el Jardín de Aclimatación, y poseía veintiséis aranzadas de tierra y quince de naranjal, con casa, noria y pozo. El conocido empresario Nathan Wetherell adquirió junto a San Diego esta finca que, posteriormente, pasó, como San Diego, a los Señores Checa, cuyos hijos traspasaban ahora la propiedad a los Montpensier¹².

José Gutiérrez y André Lecolant, el diseño inicial de los jardines.

El agrimensor y maestro de obras José Gutiérrez fue un profesional fundamental en los primeros momentos de la formación de la propiedad agraria en la que después se irían diseñando los jardines de San Telmo. De hecho, fue él quien tasó la huerta del palacio en 1849 en representación del Estado. Gutiérrez, que había trabajado hasta entonces como maestro de obras en los Reales Alcázares de la ciudad, fue contratado inmediatamente después por los Duques para que dirigiera las obras de la primera fase de reformas internas del palacio, entre 1849 y 1853, trabajando además en la nivelación, unión y adecuación de las distintas huertas adquiridas. Su papel fue absolutamente relevante en estos primeros años tanto en el palacio como en su nueva huerta ampliada.

El nombre de Gutiérrez aparece en los estados de obras de los jardines de San Telmo, entre 1849 y 1850, dirigiendo la construcción de nuevas acequias, canales, o

¹¹ A OBS, Leg. 514, P. 6. Correspondencia entre los administradores Vargas, Rute y el Duque de Montpensier en la que se trata el arrendamiento de los pastos del Jardín municipal de Aclimatación. La operación, de Mayo de 1849, costó a los Duques 1.600 Reales. Los Señores Bonaplata y Benjumea preparan la operación como intermediarios, asistiendo el primero a la subasta pública en el Ayuntamiento.

¹² AGAS, Leg. 10613 B, Administración general. Dictámenes de titulación de la Huerta de la Isabela, Huerta de San Diego y Jardín de Aclimatación de Sevilla.

supervisando el funcionamiento de una máquina de vapor ya existente. Además, dirigió el terraplenado y la nivelación de los terrenos, así como la mejora y creación de nuevos senderos y caminos, algo fundamental en la ejecución inicial de la idea de jardín. Es decir, Gutiérrez está poniendo en marcha junto al agrónomo y jardinero André Lecolant los jardines de los Montpensier¹³. Posteriormente, el arquitecto Balbino Marrón proseguirá directamente con los trabajos –no nos cabe duda que desde 1849 este profesional estuvo detrás de Gutiérrez-, destacando toda la obra de evacuación de aguas, canalización y alcantarillado entre la zona del Prado de San Sebastián y el Guadalquivir.

André Lecolant era, por la documentación localizada y por su propia trayectoria profesional dentro de la Casa de Montpensier en Andalucía, un agrimensor y un experto en agricultura, plantaciones, jardinería y botánica. Vino con los Montpensier de Francia, hecho que define y manifiesta la confianza que se deposita en él, pues como el escritor y secretario Antoine Latour, recorre los caminos del exilio con los Duques. Fue el artífice del diseño y cuidado de todo lo relativo a los jardines de la familia en sus distintas residencias andaluzas y, a la vez, dirigió todas las explotaciones agrarias de los Duques, como la Huerta del Vado y Majaloba, en Sevilla, o El Botánico y Torrebrea, en Sanlúcar de Barrameda. Lecolant supervisaba junto a los secretarios del Duque el estado previo de cualquier finca que pudiera ser adquirida. Distinguido siempre como *el jardinero jefe o mayor*, elaboraba planos de tipo topográfico, emitía informes previos y posteriores a la compra de cualquier nueva propiedad agrícola, y organizaba su explotación con un exhaustivo control del estado de las cuentas. Los capataces encargados de cada finca o huerta y sus segundos jardineros le informaban periódicamente, y obedecían y respetaban sin duda alguna su dirección técnica¹⁴.

Su papel como destacado empleado de los Montpensier y como artífice de los jardines de San Telmo no ha sido estudiado hasta ahora, por lo que su figura es

¹³ El agrimensor y maestro de obras José Gutiérrez, con prestigio en la Sevilla de mitad de siglo, pertenece al magistral equipo que ejecuta entre 1849 y 1853 las primeras obras de rehabilitación y conclusión del edificio de San Telmo, junto al maestro José María Ríos, el decorador Juan de Lizasoain y el pintor Antonio Cabral Bejarano.

¹⁴ André Lecolant es una de las personas más destacadas al servicio de los Duques de Montpensier en el Palacio de San Telmo. Dibuja planos de tipo topográfico de las huertas que son propiedad de los duques y redacta partes constantes de sus trabajos y de los jornales que ha pagado semanalmente. A partir de los mismos puede percibirse una dirección técnica intachable. Algunos de estos planos se conservan en el AOB. Antonio de la Banda y Vargas citó por primera vez el nombre de este profesional de la jardinería en su artículo *La Corte sevillana de los Duques de Montpensier*, en el libro *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, Vol. 1, Universidad de Sevilla, 1979, pág. 286.

prácticamente desconocida. André Lecolant habría nacido en 1818 en Ducy-Sainte-Marguerite, Calvados, en la Baja Normandía, y estudiado Agricultura y jardinería en Francia, probablemente en alguna de las escuelas de jardinería de París, escuelas asociadas directamente a la extensa red de palacios reales de la monarquía. La tradición de la jardinería en Francia era larga e intensa desde el brillante punto de partida de Solomon de Caus, el ingeniero y jardinero autor de *Hortus Palatinus* –uno de los tratados que más ha influido en el arte de la jardinería europea-, y del conocido André Le Nôtre, jardineros que sentaron las bases del jardín clásico francés, racionalista y altamente organizado y fueron el origen de una excelsa y numerosa cantera de jardineros formados en Francia que se diseminaron por toda Europa entre los siglos XVII y XX¹⁵.

Lecolant estuvo instalado en el Alcázar de Sevilla con los Duques y fue aquí donde tomó contacto con su jardín histórico y con sus jardineros, con los que siempre mantuvo una estrecha relación profesional. Enseguida los duques compraron la Huerta del Vado, en Alcalá del Río, e inmediatamente otras muchas, cuya producción y explotación organizó, reorientando e implementando su gestión. Vivió en el Palacio de San Telmo con su familia hasta su jubilación, momento en el que retornó a Francia. Sus hijos y esposa, también francesa -Amalia Lucía Gillet-, fueron beneficiados por la acción social con la que los Montpensier protegían a sus empleados, llegando su hijo Augusto a estudiar en Londres completamente becado.

Su trayectoria laboral estuvo ligada a la oportunidad que le dan los Duques de Montpensier como encargado permanente y principal en todas sus propiedades, bien tratado y altamente considerado como un profesional de vital importancia. Lecolant llegó a Sevilla con treinta años y sabemos que con ochenta estaba ya jubilado y de vuelta en Francia. Poco conocemos en realidad de sus primeros años o de su formación exacta, pero resulta clarividente que llegara con los Montpensier tras su expulsión de la Francia revolucionaria de 1848. Con toda seguridad, estaba ya al servicio en las

¹⁵ Véase Ariza, C., *La creación de las Escuelas de jardinería durante los siglos XVIII y XIX*, Revista Reales Sitios, n.º 89, 1986.

residencias familiares francesas como experto agrícola y jardinero, y de ahí su nombramiento como empleado de los Duques¹⁶.

Enviado por Antonio de Orleans visita Francia en diferentes ocasiones para buscar proveedores de plantas y semillas, llegando a comprar en París y en Marsella un número importante de plántones y simientes que llegarían a Sevilla progresivamente. Además, en los primeros años de gestación de los jardines, André Lecolant escribe y mantiene numerosa correspondencia con muchos maestros jardineros españoles –además de proveedores- que le ofrecen y venden plantas y semillas, destacando el jardinero Leclair, al servicio de la Corona en el Real Sitio de Aranjuez¹⁷.

Sus servicios y sus méritos fueron muy valorados por los Duques, pues sabemos que le fue concedida la Cruz de Isabel la Católica en 1859, año en el que los jardines de San Telmo, con toda seguridad, ya tenían entidad estética y botánica suficiente como para ser tenidos por los jardines privados más extensos, deliciosos y bellos al sur de Madrid. Este hecho está relacionado con el trato que los Montpensier otorgaban a sus mejores empleados, por la confianza y el agradecimiento sentidos, pues Lecolant había sabido crear y administrar con diligencia y mimo un importante patrimonio familiar de fincas, haciendas y jardines.

La elección de una persona con su perfil profesional, a caballo entre lo que hoy podría ser un ingeniero agrícola, y un jardinero jefe profesional, es la prueba clara del cambio de mentalidad que traen los Duques a Andalucía, ya que supone la apuesta por una agricultura comercial, con el uso de la nueva tecnología, sin olvidar una importante formación botánica, paisajista y estética necesaria para poder levantar un rico parque *a la inglesa*, en el que convivían zonas ajardinadas, otras arboladas y agrestes, y una extensión para naranjal que podría añadir para este ámbito el concepto de jardín campestre. Estos jardines de San Telmo fueron por tanto diseñados y organizados bajo la dirección de André Lecolant, a partir del verano de 1849, en unión a la idea de jardín que poseía el propio Antonio de Orleans –cuyas ideas fueron fundamentales y definitivas-. Asimismo, fueron básicas las intervenciones de José Gutiérrez como agrimensor y director de las obras internas de San Telmo hasta 1853, y los trabajos de

¹⁶ Estos datos biográficos del jardinero André Lecolant son inéditos, pues hasta ahora este profesional ha pasado prácticamente inadvertido. Han sido extraídos en el AOBS y presentados en esta investigación. Sección Correspondencia André Lecolant, AOBS.

¹⁷ AOBS, Sección correspondencia André Lecolant.

los arquitectos Balbino Marrón y Juan Talavera, especialmente desde sus respectivos nombramientos como arquitectos oficiales de la Casa de Montpensier.

La delimitación y ordenación de la nueva finca. Los planos de Balbino Marrón y las primeras intervenciones.

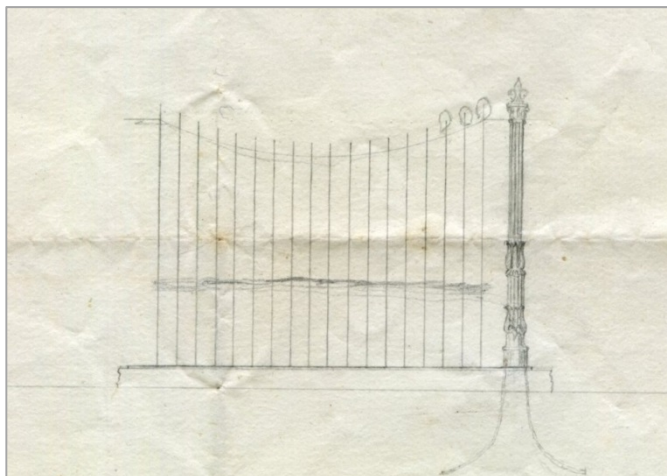
Previa solicitud al Ayuntamiento de Sevilla, los Duques se comprometieron en 1849 a colocar “*una reja corrida desde la esquina de la Huerta de San Telmo hasta la placita de la Fuente del Abanico. Para dar más hermosura al paseo del río y de la Bella Flor*”. Estas verjas de hierro para el nuevo perímetro acotado del palacio y sus jardines fueron encargadas a la pionera Fundición sevillana de San Antonio, del empresario Narciso Bonaplata, y precisamente durante todo el verano de 1850 son montadas, pintadas y doradas. De este hecho de delimitación y cercado, fundamental en la conformación de un jardín, junto al de las primeras plantaciones de especies vegetales y al de la construcción de algunos parterres, albercas o estufas, parte la construcción del variado y ecléctico parque de San Telmo¹⁸.

Los paños de la nueva verja en hierro dulce poseían tres varas y media de largo, con dieciocho lanzas cada uno y columnas de separación en hierro colado a modo de pilares. Cerraba también esta verja la fachada principal del palacio –cuyos paños se habían encargado a la Fundición de Manuel Grosso–, las laterales y las torres, de modo que unificaba con un mismo criterio estético todo el perímetro de la extensa y rica propiedad¹⁹. El decorador y pintor sevillano Juan de Lizasoán, artista brillante y empleado fundamental en San Telmo en temas de *adorno*, presentaba además una propuesta a los Duques para pintar de color negro toda la verja, dorar las moharras en lanza, y especialmente, llamar la atención para que la verja fuese diáfana en la sección de la portada principal –como de hecho ocurrió– “*para que no ofuscara la portada*

¹⁸ Entre Agosto y Septiembre de 1849, los Duques gestionaron en el Ayuntamiento de Sevilla el permiso para construir una verja de hierro fundido alrededor del palacio y los jardines, lo que embellecería el entorno y derribaría algunas tapias poco decorosas. Véase Guichot y Parody, J., *Historia del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, (1896)*. Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos Técnicos de Sevilla, Sevilla, 1990.

¹⁹ También fueron encargados en Enero de 1850 a la Fundición sevillana de San Antonio, de Narciso Bonaplata, los antepechos y candelabros de todos los balcones del Palacio de San Telmo. AOBS, Leg. 269, P. 3.

delante de la cual está situada”; es decir, la gran portada barroca del edificio de San Telmo²⁰.



Diseño de verja para el Palacio de San Telmo de la Fundación de Narciso Bonaplata, detalle, lápiz, ca. 1850. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

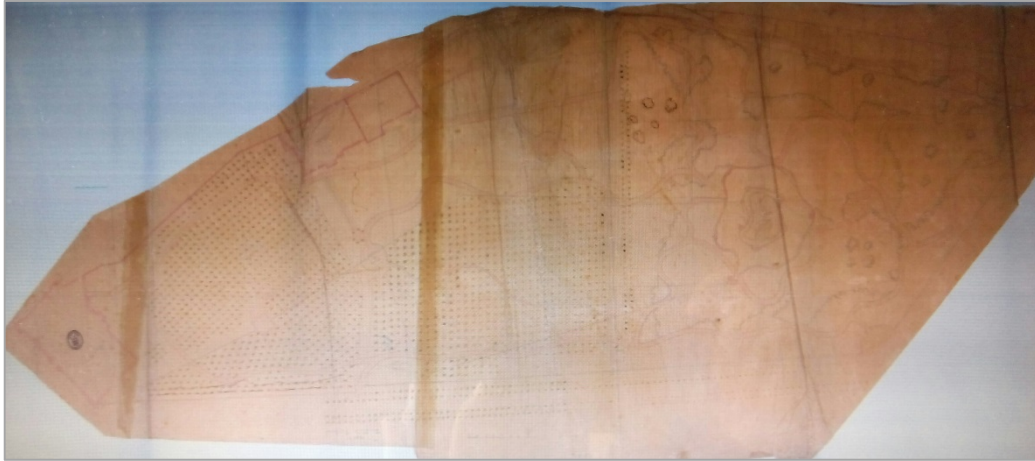
Balbino Marrón, profesional brillante²¹, –al que los Duques encargaron siempre los planos y proyectos de envergadura antes incluso de ser su arquitecto oficial- debió elaborar un plano que, actualmente inédito, delimitaba y daba cierto diseño a la nueva extensión agraria y forestal adquirida. Localizado en el Archivo Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda²², posee ya, a diferencia del conservado en el Archivo Arzobispal de Sevilla –firmado por Marrón y presentado aquí²³-, un cierto grado de definición y de diferenciación por funciones, con una parte de naranjal y otra de parque, lo que en parte se debe a los usos previos que tuvieron los terrenos. Realizado sin duda en torno a 1850, lo podemos considerar en realidad producto y fruto de las ideas de Marrón, Gutiérrez, Lecolant y el propio Duque –este último, verdadero autor intelectual de la idea de jardín que perseguía-, pues todos participaron y colaboraron activamente en el primer y decisivo paso del diseño, el trazado y levantamiento de los jardines de San Telmo.

²⁰ El pintor y decorador Juan de Lizasoán tuvo un papel fundamental en el engrandecimiento y la finalización del Palacio de San Telmo bajo el patronazgo de los Duques de Montpensier. Petición de 3 de Junio de 1850. AOBs, Leg. 269, P. 3.

²¹ Para Balbino Marrón véanse, Suarez Garmendia, J. M., *op. cit.*, 1986, Lleó Cañal, V., *op. cit.*, 2004, Rodríguez Barberán, J., *El plano del Cementerio de San Fernando, obra de Balbino Marrón y Ranero*, Archivo Hispalense, 221, 1989, pp. 165-184 y Linares Gómez del Pulgar, M., que ha presentado una tesis doctoral en la Universidad de Sevilla sobre este arquitecto en 2014, todavía inédita.

²² Plano elaborado hacia 1850, que atribuimos a Balbino Marrón, y conservado en el AOBs.

²³ Plano firmado por Balbino Marrón, de hacia 1850, y conservado en el Archivo Arzobispal de Sevilla. Este último plano fue publicado por Falcón Márquez en, *op. cit.*, 1991, aunque sin referencias de su localización.



Balbino Marrón, *Plano de los jardines del Palacio de San Telmo*, lápiz y tinta sobre papel, ca. 1850. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Los años de 1849 y 1850 fueron decisivos en la ordenación del terreno y en la puesta en marcha de unos jardines que internacionalizaron y europeizaron al propio Palacio de San Telmo y todo su entorno. De la obligada nivelación del terreno se pasó, rápidamente, a la disposición de algunas *naturalezas construidas* salidas de la imaginación y la imitación. Gran parte de los que serán los hitos de mayor referencia en el parque de los Montpensier, como la *Gran pajarera* o la *Montaña grande*, comenzaron a levantarse entonces. Además, se realizaron una serie de tareas previas y básicas propias en la construcción de un jardín, como las obras de fontanería, cañerías y canalizaciones para el riego, nivelaciones, preparación de senderos y primeras plantaciones, obras y diseño mantenido por Forestier décadas más tarde.

Para comprender estos tempranos inicios, ya con la estricta dirección y aprobación de Lecolant –previas directrices del Duque- en todos los asuntos, pueden analizarse las tareas ejecutadas en un estado de obras de Febrero del mismo año, en el que se afirmaba que se había ejecutado el “*terraplenado de los lados de la alberca grande*”, se habían hecho los “*hoyos para la máquina de vapor, acabado el arranque de naranjos y su muda a San Diego* y reparado y compuesto *el camino hacia la Isabela*”.

Sabemos que existieron en los jardines de San Telmo al menos cuatro estanques o albercas que refrescaban y embellecían el paseo. *La del León* era la más cercana al

palacio, *la de las plantas acuáticas* tenía nenúfares y otras plantas de agua, *la alberca grande* se situaba junto a la montaña grande y recibía las aguas de su cascada, y *la cuadrada*, estaba emplazada junto a una de la estufas. Con bellos barandales colocados por la fundición sevillana de Manuel Grosso en 1850, todas tenían una doble función, caprichosa y decorativa, y de almacenaje de agua para el riego.

Los invernaderos o *estufas*, novedosas construcciones de hierro y cristal, proyectadas y montadas también por Grosso en los primeros años, fueron numerosas y variadas en forma y tamaño, destacando *la elíptica*, *la de los Cocos* y *la de las Piñas*. Se situaban al lado de los viveros y junto al botánico de plantas, y tuvieron una función fundamental no solo para el crecimiento de plántones, sino en la aclimatación de especies subtropicales y del norte de Europa, configurándose así como pequeños *jardines interiores o de invierno*.



Jean Laurent, *el Cocotero* y *la Fachada del Jardín de San Telmo*, arriba, y *la pradera de los jardines de San Telmo*, abajo, fotografías, ca. 1870. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier



Jean Laurent, *las estufas de los Jardines de San Telmo*, a la izquierda, y *El zapote*, a la derecha, fotografías, ca. 1870. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Además de albercas y estufas también existieron casitas para pájaros y cercados para animales, destacando la construcción de una *gran pajarera*, proyecto emblemático junto al de la *Montaña grande*, del que no se han localizado dibujos o fotografías que la describan, como si se hicieron de otros hitos y caprichos del jardín. Construida en 1850, y realizada en hierro fundido por la ferrería malagueña de Manuel A. Heredia, su vida debió ser corta, pues el fotógrafo Laurent no la fotografió unos años más tarde para su detallada serie del palacio y los jardines de San Telmo²⁴.

El otro gran emblema de este primer jardín de los Montpensier –y en parte vivo hoy día con el nombre de *Monte Gurugú*- fue la conocida como *Montaña grande*, un monte artificial o *risco* levantado bajo la dirección del jardinero André Lecolant. En la línea de las *meraviglie* y las delicias para el recreo y el asombro de otros jardines históricos europeos, los Montpensier lograron crear al final de la nueva propiedad un ambiente que asombraba por lo natural y lo salvaje. Era un risco con cascada y gruta que aparecía de la nada y maravillaba al espectador en una línea que conectaba lo romántico con el carácter de sorpresa que siglos atrás ofrecía lo manierista en los jardines italianos²⁵.

²⁴ La *Pajarera grande* debió convertirse rápidamente en uno de los hitos más destacados y sobresalientes en los jardines del Palacio de San Telmo. Fue encargada en 1850 por los Duques a la importante Ferrería malagueña La Constancia y traída a Sevilla por mar para su montaje.

²⁵ AOBS, Legajos 265 y 269. Estados de obras, jardines de San Telmo.

La conexión del palacio con su parque, cuestión importante en la unión de arquitectura y jardín, fue magistralmente resuelta por los Montpensier y por el arquitecto Marrón en estos primeros años de transformación y obras en el edificio de San Telmo. La bella fachada posterior de los jardines, las Habitaciones de Invierno y el emblemático *Salón de las Columnas* –obras ejecutadas para los Montpensier– se comunicaban con facilidad con el exterior a través de una serie continua de ventanales, escaleras y una magnífica logia acristalada abierta al jardín²⁶.

El Duque de Montpensier y la idea de jardín para San Telmo.

En 1849, año clave en la formación y diseño de los jardines de San Telmo, Antonio de Orleans está recién llegado de la Corte francesa y del Palacio de Vincennes, y no hace más de cuatro años del recorrido realizado por Túnez, Egipto, Turquía y Grecia, a modo de viaje diplomático por el Mediterráneo oriental²⁷. Este viaje, del que el escritor Antoine Latour publicó posteriormente unas cartas a modo de libro recordatorio, impactó profundamente al Duque, y a parte de los grandes hitos históricos y artísticos visitados, el joven príncipe recordaría siempre con satisfacción y asombro los palacios y jardines tunecinos y egipcios. La vegetación, sus formas de riego, las máquinas de vapor para conducir el agua, las estufas y pajareras, la integración de las residencias con sus jardines; todo proyectó en Montpensier una idea de jardín nueva, diferente a la conocida y vivida en Francia, y distinta a la que vería escasos años más tarde en Inglaterra.

El Duque fue un artífice activo, un comitente y patrono que participaba, proponía, seleccionaba y dirigía las obras y proyectos que encargaba. Fue así en los Palacios de San Telmo y Sanlúcar y, así actuó también, por la documentación consultada, en el diseño de su gran parque a orillas del Guadalquivir, cuyas especies vegetales se plantaban bajo su aprobación personal. Bien es verdad, que sus ideas fueron llevadas a cabo gracias al enorme talento de su jardinero Lecolant y a las intervenciones de sus maestros de obra y arquitectos -Gutiérrez, Marrón, Talavera-, todos profesionales con

²⁶ Rodríguez Díaz, M., *El Salón de las Columnas del real palacio de San Telmo: una loggia nobile con vistas al Guadalquivir*. Revista Reales Sitios, N° 196, 2013.

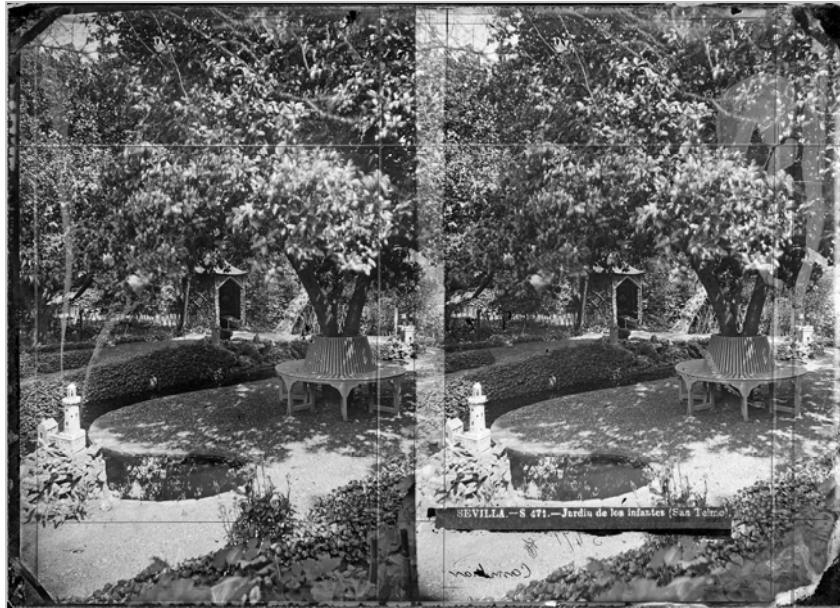
²⁷ La obra de Antoine Latour *Viaje de S.A.R. el Serenísimo Duque de Montpensier a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas*, fue traducida del francés por Pedro L. A. Dupouy y publicada en Sevilla en 1849, en la Imprenta El Independiente.

una alta capacidad de trabajo. Pero sin su empeño y su idea previa de jardín –fraguada entre Francia, el Mediterráneo oriental e Inglaterra-, y sin su ambición estética y artística, hoy no sería posible hablar ni de los Jardines de San Telmo ni del posterior Parque de María Luisa.

La preexistencia de naranjales, árboles frutales y zonas para pasto en los terrenos adquiridos –el Duque mantuvo una zona de naranjal con un objetivo comercial- es otra cuestión capital para comprender las diferentes secciones que tuvo el extenso y variado parque que nos ocupa; la propiamente de jardín, la de jardín campestre con un gran naranjal, la de vivero y botánico, la de pequeños huertos para la práctica agrícola de los pequeños infantes, la de parque de árboles más denso y tupido, la de jardín con esculturas, la del cementerio romántico o la zona más caprichosa y pintoresca con una enorme pajarera y una gran montaña.

Verdaderamente especial dentro de la idea de jardín de Antonio de Orleans fue el conocido como *Jardín de los Infantes*, en el propio parque de San Telmo. Fotografiado hacia 1870 por Jean Laurent como uno de los lugares más íntimos del jardín, se trataba de un reducido ámbito, casi doméstico, con caprichos rústicos de madera, un banco *en redondo*, una caseta para el instrumental agrícola y de jardín de los pequeños Infantes, juguetes, castilletes y un superficial estanque a modo de ría. Suponemos que junto a este lugar para el juego y el ocio estaban los bancales o huertecitos en los que sus hijos practicaban una agricultura pedagógica, en una línea rousseauniana que admiraba el propio Duque y la procuraba para su familia.





Jean Laurent, *Los jardines del Palacio de San Telmo, Jardín de los Infantes*, negativos estereoscópicos, ca. 1860. Fototeca del Patrimonio Histórico, Madrid.

Por el carácter romántico del Duque, sus viajes, vivencias, relaciones con la nobleza y la realeza, por su gran cultura y formación también sin duda, no debe extrañarnos que Montpensier proyectara unos jardines de senderos serpenteantes, repletos de plantas exóticas de carácter tropical y caprichos de arquitectura neoárabe. Que quisiera tener plantas y árboles que le recordaran los paisajes mediterráneos que visitó, como el palmito, las cicas, los cipreses, o los olivos y laureles, diferentes tipos de palmera, especies africanas y americanas, plataneros, yucas, cocoteros y ombúes, especies que representaban paisajes alejados de lo puramente centroeuropeo. Todo se mezclaba con árboles de gran porte y hoja caduca, que en algunas zonas formaban un jardín de paisaje a la inglesa, con flores de todo tipo –rosales, camelias, lilas o begonias- y con los naranjos, propios de los climas meridionales de Europa, que conformaban una huerta abundante y simbólica dentro de sus jardines, pues sus frutos eran consumidos y recogidos para la exportación²⁸.

²⁸ Puede verse: Fariello, Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Editorial Reverté, Barcelona, 2004.



Balbino Marrón y Manuel Galiano, *Plano de los Jardines del Palacio de San Telmo y su entorno*, detalle, aguada, 1866. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

El carácter paisajista de las zonas más alejadas al palacio –junto al pintoresquismo de la ría y la montaña grande-, la disposición libre del arbolado, el trazado irregular y sinuoso de los caminos y senderos –como reflejo de la propia naturaleza-, la cuidada preparación previa de la topografía y algunos elementos propios del clasicismo suman una serie de características que marcan para el parque de los Montpensier una conexión evidente con el tipo de jardín paisajístico a la inglesa que se universalizó durante el siglo XIX²⁹. Todas estas características pueden verse reflejadas en el plano de los

²⁹ Véase Dixon Hunt, J., *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992 y Añón Feliú, C., y Luengo, M., *Jardines de España*, Editorial Lunwerg, Barcelona, 2003.

arquitectos Marrón y Galiano, de 1866, y conservado en el Archivo de la Fundación Infantes Duques de Montpensier.

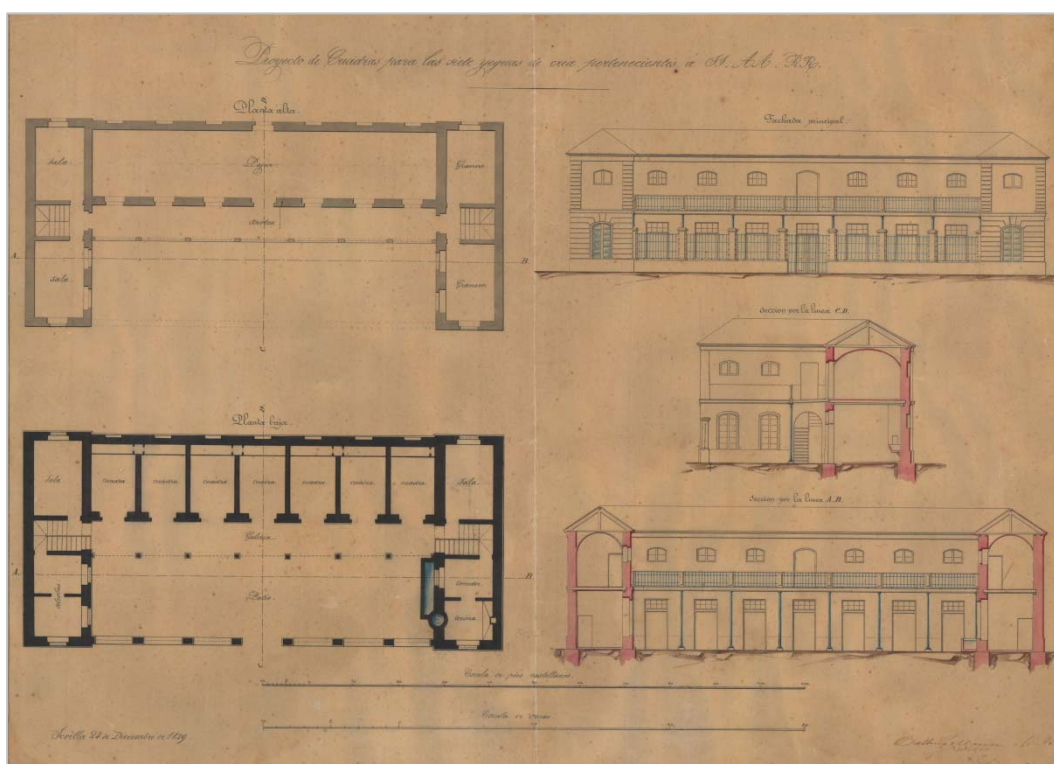
Junto con este gusto por el paisajismo y lo pintoresco, Antonio de Orleans presenta también una tendencia por los ideales clásicos cuando adorna sus jardines con esculturas de dioses del Olimpo, ninfas de los bosques y columnas, así como un cultivado e insistente interés por lo arqueológico y lo histórico; el jardín como hito de la arqueología clásica –con hallazgo incluso de una necrópolis romana en los propios jardines- y como escenario de recuerdos históricos, de héroes y personajes de la Historia –con Fernando VII, Cervantes y Hernán Cortés como algunos de los más representativos-.

Montpensier es además un gran aficionado al jardín tropical y a la aclimatación de plantas y árboles procedentes de todas las partes del mundo. El mundo mediterráneo le parecía un lugar exótico donde podía obtener plantas –Andalucía vista como puerta del Mediterráneo, América y África- que en otros países del Norte Europa era difícil y costoso. La vegetación tropical de palmeras, cocoteros, plataneros y aguacates abundaron en su parque. Para conseguir un conjunto rico en especies de este carácter fue necesaria, aparte de una compleja búsqueda para los encargos, la compra y los envíos de semillas y plántones, la construcción de instalaciones –estufas, semilleros y orangeries- para su aclimatación.

Lecolant y otros segundos jardineros, como los hasta ahora desconocidos Hubert y Olivier, viajaron en numerosas ocasiones por Europa, especialmente por Francia e Inglaterra conociendo y visitando jardines y estableciendo comunicación y contacto con sus jardineros. En la extensa lista de plantas y árboles que llegaron a Sevilla para la conformación de estos jardines de San Telmo se observa un interés botánico auténtico, casi científico, por parte de Antonio de Orleans. Sorprende como llegan por cientos y por miles las cajas con semillas, procedentes de lugares tan dispares como los Alcázares de Sevilla, los viveros del Real Sitio de Aranjuez o los jardines botánicos de Tenerife y Valencia. Con el fin de aclimatar y conservar plantas y árboles para el disfrute y el paseo, en la plena formación de un parque rico y fértil, un amplio muestrario de especies vegetales, autóctonas y foráneas, crecieron por toda la extensa propiedad. Los Duques crearon un auténtico *jardín botánico*, no sólo por las estufas y viveros repletos

de plántones y semillas de todo el mundo, sino por la densa, variada y mezclada vegetación que fue cuidadosamente sembrada³⁰.

Existieron también los pequeños cercados para fieras y animales exóticos –como los jabalíes o los canguros-, las pajareras y jaulas para pájaros cantarines y multicolores, o las casitas rústicas a modo de pequeños caprichos pintorescos para un ganado diverso, conformando dentro del jardín de los Montpensier un variado *vivarium* para la sorpresa, el disfrute y la observación de los animales. Desde el cercado para las *burras de Ceuta*, o desde el parado para un gran *Toro del Brasil*, a las conocidas *Casa de las Vacas* y *Casa de las Yeguas* –aparte de las caballerizas que se instalaron en San Diego-, el parque de San Telmo se configuró como el único gran espacio verde en la ciudad en el que se podían ver, aparte de animales en cautividad a modo de reducido zoológico, una importante colección de animales disecados.



Balbino Marrón, *Proyecto de cuadras para las siete yeguas de los Duques de Montpensier*, plantas, sección y fachada, aguada, 1849. Colección Infantes Duques de Montpensier.

³⁰ André Lecolant viajó a Francia en 1852 con el propósito de visitar algunos jardines y adquirir plantas. En aquella ocasión llegó a gastar más de cuarenta y dos mil reales de vellón en una amplia lista de semillas, algunas aves, árboles y numerosas plántones. AOBS, Sección Correspondencia André Lecolant.

Interesante en la conformación de su imaginario estético e ideal de jardín es recordar aquí la admiración que el Duque de Montpensier sentía por los magníficos jardines que su familia tenía –al margen de los franceses- en los Palacios de Laranjeira, en Brasil, o en Palermo, en Sicilia, donde la familia Orleans había vivido mucho tiempo y dónde había entroncado con la rama de Borbón-Dos Sicilias. Probablemente les sirvieron de referente y de fuente de inspiración, pues sabemos que estuvo en Palermo, y poseía fotografías de ambos parques.

Además, es necesario también hacer referencia a los jardines que los Duques poseían en sus otras residencias, como en Castilleja de la Cuesta o, especialmente en Sanlúcar de Barrameda, dónde los jardineros André Lecolant y Julio Hubert levantaron un frondoso parque a la inglesa que rodeaba y aislaba el gran palacio que acogía a los Montpensier durante la estación estival. A poca distancia de esta residencia, joya del neoárabe europeo, se organizó un jardín campestre sobre el antiguo y simbólico Jardín de Aclimatación sanluqueño, desaparecido y deshecho cuando los Duques compraron la propiedad en 1852. Mitad explotación agrícola, mitad jardín, la finca El Botánico de los Montpensier se configuró a modo de finca de recreo repleta de caprichos de arquitectura orientalistas y pintorescos repartidos entre zonas dedicadas a naranjal, pinos y viña³¹



Los Duques de Montpensier y otros miembros de la familia Orleans en el Jardín del Palazzo Orleans de Palermo, fotografía, ca. 1870. Colección Infantes Duques de Montpensier.

³¹ Rodríguez Díaz, M., *De jardín de aclimatación a recreo orientalista: el Botánico de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*. Revista Goya, N° 329, 2009.

La ría, los cementerios y otros caprichos de arquitectura.

En un jardín de paisaje romántico diseñado en pleno siglo XIX no debía faltar ni un estanque o ría con su isla, ni una pequeña colina o risco con cascada, para que variara el paseo y la vista, ni un capricho de arquitectura histórica o exótica –como el *Kiosco de Bambú*, levantado en 1851-, ni un cementerio o unas ruinas, ya fueran auténticas o bien artificiales. Estos elementos no solo embellecerían y ornamentarían el jardín, sino que además lo harían más expresivo, divertido y disfrutable. También llegó a haber en los jardines de San Telmo un *gimnasio* y un *estanque para el baño*, para el ejercicio físico en una línea pedagógica moderna, pues la educación propuesta para los pequeños infantes se planteaba como práctica e integral³².

En una serie de presupuestos de la Fundación de Manuel Grosso, advertimos la propuesta de ejecución de *dos puentes para la Ría de San Telmo* que comunicarían el paseo con la isla³³. Este gran estanque o ría circular, ejecutada por el maestro Ríos y los maestros fontaneros, había sido diseñada por orden del Duque de Montpensier, que encargó además en 1852 al arquitecto Marrón el proyecto de un templete neoárabe que, a la vez que decoraba el entorno, ofrecía a esta parte del parque un bello merendero y un lugar para el resguardo. Era en realidad un auténtico capricho de arquitectura, en conexión con los habituales templetes –neoclásicos o chinescos- en los estanques de los jardines europeos, que fue rodeado de palmeras, sauces llorones, chopos de ribera, olivos y arbustos y plantas trepadoras.

Este tipo de caprichos de arquitectura neoárabe –a los que el Duque era más que aficionado-, diseminados por sus jardines y huertas de Sevilla y Sanlúcar, adquirieron un porte y una monumentalidad sin igual en la finca El Botánico de esta última localidad, pues las casas de los guardas y los pozos fueron diseñados como pequeños castilletes orientales. Sirva como rica muestra el conocido como *Costurero de la Reina*, de Sevilla, cuya decoración había sido tomada de los libros de decoración alhambrista que poseía el propio Antonio de Orleans.

³² Fundamentales resultan los dos artículos de Rodríguez Romero, E. J. y Prieto González, J. M. *Haciendo el jardín de las Delicias. Ficción y realidad en relación a los ámbitos de recreo público decimonónicos*, Archivo Español de Arte, LXX, nº 280, 1997, y *Caprichos en el jardín. Ficción y realidad en la escenografía de los ámbitos de recreo público decimonónicos*, Archivo Español de Arte, LXXI, nº 284, 1998.

³³ En AOBS, Leg. 246, P. 2. Presupuestos firmados por Manuel Grosso de Enero de 1851.



Jean Laurent, *la ría en los Jardines de San Telmo*, fotografía, ca. 1870. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Cementerios, ruinas y hasta un jardín arqueológico tampoco faltaron en el parque de San Telmo. Primeramente, los Montpensier mantuvieron un pequeño *jardín de cementerio* junto a San Diego en el que estaban enterrados Nathan Wetherell y algunos compatriotas ingleses de religión protestante, espacio que poseía una verja de hierro delimitándolo. Por otro lado, también existió un cementerio romántico –un *jardín de cementerio medieval*- dedicado a *las víctimas de Don Juan Tenorio*, espacio dispuesto entre vegetación, ruinas y sepulcros medievales procedentes del desamortizado Convento de San Francisco de Sevilla. Aquí, los conceptos de antiguo cementerio y ruina, que tanto éxito tuvieron en los jardines europeos, alteran el paseo provocando la sorpresa y la curiosidad por la historia y la literatura, un reflejo simbólico de un pasado perdido.

El apasionamiento que por la ciencia y la cultura de su tiempo tuvo el Duque de Montpensier, lo llevaron también a impulsar excavaciones en los propios jardines, en las que fueron descubiertas cinco tumbas romanas con sus sarcófagos y sus ajuares.



Jean Laurent, *los sepulchros de las víctimas de Don Juan Tenorio*, a la izquierda, y *los sepulchros romanos en los Jardines de San Telmo*, a la derecha, fotografía, ca. 1870. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Estos últimos se expusieron tras el sorprendente hallazgo en el Salón de las Columnas del palacio, pero los sepulchros fueron musealizados para su visita en el recorrido por los jardines de San Telmo³⁴.

Aunque son muchos los aspectos que debemos analizar y desarrollar en otros próximos estudios sobre la evolución de estos jardines del Palacio de San Telmo, conviene recordar ahora un episodio histórico fundamental, hecho además del que todos los investigadores han partido para hablar del gran parque público de Sevilla, *el Parque de María Luisa*. Tras la muerte de Antonio de Orleans, el Ayuntamiento de la ciudad propuso comprar el edificio de San Diego y una parte de los jardines de San Telmo a la Infanta María Luisa Fernanda de Borbón, Duquesa de Montpensier, con el objetivo de abrir una avenida que comunicase el Prado de San Sebastián con el río, antigua aspiración para la mejora urbanística y comercial de Sevilla. El Alcalde Bermúdez Reina recibió a principios de 1893 una grata y sorprendente respuesta de la Infanta con la intención de donar una parte importante de sus *jardines para agrado y solaz de los habitantes de Sevilla*³⁵.

³⁴ Véase Fortes, B., *Aficiones arqueológicas del hombre que pudo ser rey*, Revista Andalucía en la Historia, Año XI, número 39, Sevilla, 2013.

³⁵ Las significativas “*Palabras pronunciadas por S.A.R. la Serenísima Infanta D^a María Luisa Fernanda*” el 25 de mayo de 1893 en su Palacio de San Telmo, en contestación al discurso de acción de gracias del alcalde de Sevilla, José Bermúdez Reina, es un documento conservado en el Archivo Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda.

Como la propia Duquesa de Montpensier señalaba en su discurso de contestación al Alcalde, el 25 de Mayo de 1893, su más hondo propósito era colaborar por el bien, la prosperidad y la hermosura de la ciudad. Se conseguía finalmente el primer objetivo urbanístico de abrir el camino hacia el río, comunicando la Estación de Cádiz de ferrocarril con los muelles fluviales –hecho que partía los Jardines de San Telmo en dos partes- pero también, un regalo más que generoso; Sevilla recibía con coste cero un magnífico parque, germen y base más que fructífera para la adecuación del mismo como un monumental parque público.

En 1894, efectuada la donación y el definitivo deslinde de los jardines cedidos –veintidós hectáreas-, el Ayuntamiento no pudo poner en marcha aun el proyecto de parque público que deseaba la Duquesa. Hasta 1910 la ciudad no comenzó a materializar su idea de parque, que además rápidamente se unió a la idea de celebrar en Sevilla una Exposición Iberoamericana. En 1911, el comité ejecutivo de la exposición iniciaba las gestiones para la reforma y ampliación de los Jardines de los Montpensier, núcleo del que partiría todo. Para la celebración del evento se pusieron en marcha reformas y obras que estuvieron a cargo de Aníbal González en la parte arquitectónica y de Jean-Claude N. Forestier, paisajista francés y conservador del Bois de Boulogne de París, para las obras de jardinería³⁶



Lucien Levy, *Seville Palais de San Thelme. Les jardins*, albúmina, ca. 1880. Colección Fernández Rivero.

³⁶ Véase Domínguez Peláez, C., *El Parque de María Luisa, esencia histórica de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1995.

Aunque las obras de preparación de la Exposición de 1929 se prolongaron casi hasta esa misma fecha, el nuevo y flamante parque público se inauguró el 18 de abril de 1914. Forestier mantenía inteligentemente la trama de su compatriota el jardinero André Lecolant, manteniendo toda la vegetación, la ría y la montaña grande, pero superponiendo una ordenación del jardín a través de nuevos ejes longitudinales y transversales sobre el trazado preexistente, más desordenado e irregular.

5. ROMANTICISMO Y ORIENTALISMO. EL COMPLEJO PALACIEGO Y DE RECREO DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER EN SANLÚCAR DE BARRAMEDA.

5. 1. LAS FANTASÍAS ORIENTALISTAS DEL DUQUE DE MONTPENSIER EN ANDALUCÍA. EL PALACIO ORLEANS DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA COMO HITO DEL NEOÁRABE EUROPEO. LA CREACIÓN DE UN RETIRO DE ESTÉTICA ORIENTALISTA.

El Duque de Montpensier creó en Sanlúcar de Barrameda un auténtico *sitio* ducal para disfrutar del verano y del tiempo de ocio. Fue ideado durante la segunda mitad del siglo XIX como singular recreo de desbordante estética orientalista y una profunda intención historicista, único en el contexto español de su tiempo por su extensión y la importancia de la personalidad que lo mandó erigir. Está conformado por un extenso complejo palaciego rodeado de jardines, un amplio edificio para caballerizas, la finca El Botánico y otras propiedades agrarias como El Maestre y Torrebrea situadas en el entorno¹. Fue concebido para pasar las vacaciones estivales, para el descanso, tomar los baños de mar, pero se acabó convirtiendo también en lugar para la necesaria evasión de los vaivenes políticos, allí donde poder levantar una residencia diferente, atractiva, poética y romántica, un espacio dónde poder buscar y reencontrarse con un gusto por lo árabe, lo oriental, una estética que habría de quedar fuertemente asentada e interiorizada en el imaginario cultural del Duque de Montpensier.

Como hemos afirmado ya en capítulos anteriores, Sevilla y Sanlúcar de Barrameda fueron las ciudades agraciadas con el mecenazgo y el patronazgo de los Montpensier. La presencia escénica de los Infantes en estas ciudades durante la segunda mitad del siglo XIX es comparable –si se nos permite el símil- a la de unos Virreyes que ejercen su poder de influencia en la región². En Andalucía desarrollaron durante cuatro décadas su proyecto político, económico, social y cultural, del que dejaron profunda huella. El protagonismo de los duques, sin posible rival, es arrollador, especialmente en las localidades citadas. Los proyectos artísticos relacionados con la construcción, remodelación y decoración de sus casas, palacios y jardines exhiben una gran exquisitez y riqueza, un gusto actualizado y europeo, y muestran, como en el caso sanluqueño, el exotismo de una estética neoárabe escogida como si de un signo con específicas intenciones se tratase.

¹ A este núcleo fundamental de propiedades en Sanlúcar de Barrameda habría que añadir otras propiedades cercanas para el cultivo de la vid, la agricultura y para el disfrute de la caza, como son las fincas de Torre Brea, El Maestre y La Ballena.

² Lleó Cañal, Vicente, *opus cit.*, 1997.

El hecho de que el Duque de Montpensier asumiera como suyo el rico pasado hispano-árabe, proyectando sus formas artísticas y su estética en la mayoría de sus propiedades, de manera pionera en nuestro país, es un acto de clara determinación cultural, de apasionamiento por un gusto y una decoración concreta, pero quizás también exista en este apasionado historicismo una intención política -fuera a parte del interés verdadero que Antonio de Orleans profesaba por dicha estética-. Al margen de su clara apuesta romántica por el pasado en estos términos de gusto, algo que pudo ser considerado por muchos contemporáneos como una extravagancia y una determinación poco moderna y de poca utilidad, y de su claro acercamiento a la cultura oriental con ojos de príncipe de una nación europea e imperialista, su interés por el estilo y el gusto artístico árabe en general, y el alhambrismo y lo hispanomusulmán en un plano más concreto, fraguaba con un temprano sentimiento nacionalista e historicista que pretendía recuperar y poner en valor las grandezas culturales de nuestro pasado³.



Auguste Delacroix, *Tánger*, acuarela que perteneció a la colección del Duque de Montpensier, 1850. Victorian and Albert Museum. Londres.

La vía historicista del medievalismo islámico, al margen de su asiento bien generalizado en la Europa decimonónica, pudo servir a Montpensier para identificarse como español, para mostrarse ante la sociedad española como un miembro de la Familia Real sensible con la historia y el pasado artístico del país. Pudo ser en parte una

³ Véanse algunas interesantes ideas en Calatrava, Juan y Zucconi, Guido (eds.). *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Abada Editores, Madrid, 2012.

estrategia, no sabemos hasta qué punto bien meditada y preparada, para que de alguna manera su figura de príncipe extranjero, y francés además –con todas sus significaciones y connotaciones en la España de mediados del siglo XIX- entroncase más felizmente con la cultura histórica y artística española. No cabe duda de que la cultura y la estética islámica, que impactaron a Antonio de Orleans desde su *viaje por el Mediterráneo oriental*, en 1845, y por las que profesó una predilección especial y casi obsesiva durante toda su vida, sirvieron a Montpensier de punto de acercamiento y encuentro con Andalucía, con su pasado y su presente, algo que facilitó la intensa relación de los duques para con esta región así como la acción política, social y cultural en este territorio⁴.

Una vez llegados los duques a Andalucía, y tras desechar otros lugares para el establecimiento de la residencia oficial, el Alcázar de Sevilla se convirtió en morada inminente para la corte ducal de Los Montpensier. Precisamente, el 9 de Junio de 1848 Isabel II había ordenado que *se pusiese a la libre disposición de SS. AA. RR. todo este Alcázar para que hiciesen de él el uso que les conviniese(...)* aplicándose la *consignación de 25.000 reales mensuales, bajo la dirección de SS. AA. consultándose sus deseos a procurar su mayor comodidad*⁵. Entre Mayo de 1848 y Septiembre de 1849 los Alcázares de la Monarquía española en Sevilla sirvieron como punto de partida y primer paso para el asentamiento definitivo de los duques en la ciudad y en la región.

La Reina Isabel II autorizó a los Montpensier a realizar las obras necesarias para su acondicionamiento como residencia permanente, pues llevaba bastantes años infrutilizada, sin vida cotidiana y diaria, justamente lo que hace a un palacio un lugar habitable y acogedor. Las obras fueron en parte costeadas por el duque, que soñó con poner a punto *un palacio árabe* a semejanza de los contemplados en Oriente. La fachada del Patio de la Montería, hito arquitectónico en la ciudad, se convertiría en la imagen de su poder y en símbolo de su grandeza, como lo había sido del Rey Don Pedro de Castilla. Además, pese a la impactante y desalentadora situación de no poder instalarse en Madrid, junto a la Corte, el Alcázar coincidía con sus expectativas de

⁴ Véanse las obras ya citadas en capítulos anteriores de Antonio de Latour sobre el Viaje de Antonio de Orleans por el Mediterráneo oriental, y la de los duques por Andalucía.

⁵ Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla. Documento en Caja 661, Expediente 1. Tomado de Baena Sánchez, María Reyes, *Los Jardines del Alcázar de Sevilla...* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2003, pág. 118.

residencia regia y con la imagen orientalista y exótica del lujo que buscaba y pretendía. El gusto islamizante que entusiasmaba a Montpensier desde su célebre y enriquecedor viaje a Oriente, en 1845, o desde sus estancias anteriores en Argelia, podía hacerse realidad en una ciudad que nunca perdió su original trasunto islámico.

El alcaide del Alcázar de Sevilla, Diego de Mesa, había mostrado su preocupación ante la llegada de los duques en Mayo de 1848, pues las obras de restauración llevadas a cabo por el arquitecto Manuel Caballero y el maestro de obras José Gutiérrez -este último aparece en la documentación del Archivo del Alcázar de Sevilla como *restaurador de arabescos*-, amén de los trabajos y dirección del pintor y decorador Joaquín Domínguez Bécquer, discurrían, pese a la diligencia y la capacidad de trabajo de estos profesionales, con una desesperante lentitud. El estado de algunas de las partes más emblemáticas del conjunto palaciego era deplorable, y se corría el riesgo de que el deterioro pasase a ser pérdida definitiva. Justo en este año el pintor Valentín Carderera, con ricos conocimientos en arqueología e historia, era designado como perito para elaborar un exhaustivo informe del estado del conjunto histórico, dictamen que será un hito en la historia de la arquitectura y de la restauración en España⁶.

Es justo cuando se está dando este ambiente de restauración, entre las propuestas más técnicas y las más románticas –es la época de las propuestas románticas en las restauraciones de edificios históricos-, el momento de la llegada al Alcázar de los Montpensier. Antonio de Orleans, muy interesado en la disciplina arquitectónica, vivió durante su estancia en esta residencia todo este clima de trabajos, actuaciones e informes técnicos junto al equipo formado por Caballero, Gutiérrez y Bécquer –además de Carderera-, profesionales con los que contó inmediatamente después para sus actuaciones en el edificio de San Telmo. En San Telmo demostró el duque poseer un interés pleno por los temas que afectaban a la rehabilitación y las obras del edificio, controlando a veces hasta diariamente los trabajos. Los meses que vivió en los Reales Alcázares debieron significar para él un curso acelerado pero profundo en estos temas técnicos y estéticos y, sin duda, todo este asunto de la conservación y las obras de este antiguo conjunto histórico debió llamarle la atención de manera muy intensa.

⁶ Véase la obra fundamental y ejemplar por su riqueza documental de Chávez González, M^a Rosario. *El Alcázar de Sevilla en el Siglo XIX*. Ed. Patronato del Real Alcázar. 2004, pp. 65-112.



Francis Frith y Robert Napper, *Alcázar de Sevilla*, fotografía, ca. 1860. Fondo fotográfico de la Universidad de Navarra.

El Alcázar del Rey Don Pedro encajó en un primer momento a la medida de un joven príncipe que había viajado por Oriente y había quedado maravillado con los palacios contemplados y visitados en Túnez, Turquía o Egipto. El Alcázar sevillano poseía una estética que a mediados del siglo XIX era ya muy valorada, deseada y altamente reproducida por dibujantes, litógrafos y pintores. Su fuerte significación histórica y su simbolismo regio impresionaron a los duques, y al instalarse en semejante recreo palaciego vivieron su propio sueño en conexión con una auténtica mística del poder, hallada y reflejada en el Alcázar por todas sus estancias y jardines. Como la gloria efímera que viviera el Rey Don Pedro como sultán cristiano en un palacio musulmán, el Duque de Montpensier también pasó aquí poco tiempo. Las comodidades requeridas, las obras de restauración y conservación llevadas a cabo en un edificio como este, las de acomodo para acoger a los duques, lentas por las formalidades y la obligada consulta previa a la Casa Real de Madrid, así como la necesidad de independencia con respecto a la Reina Isabel II –propietaria oficial del conjunto-, le llevaron a desistir de su sueño de príncipe cristiano bajo un telón diseñado para la vida y los actos de la monarquía hispánica: nada más y nada menos que el singular Alcázar de Sevilla ⁷.

⁷ Véase Cómez Ramos, Rafael, *El Alcázar del Rey Don Pedro*, Arte Hispalense nº 66, Sevilla, 1996.



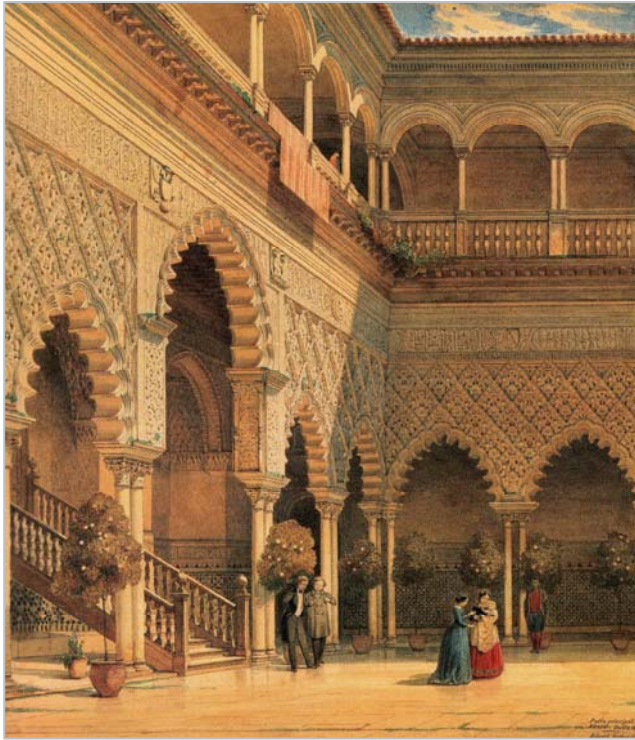
J. Laurent, Sevilla, *Puerta del Alcázar. Patio de la Montería*. Albúmina, ca. 1870. Biblioteca Nacional de Madrid.

A través de las fotografías de Tenison, Launay, Napper y Laurent del Alcázar de Sevilla, podemos apreciar el estado y la fisonomía de la gran fachada del Patio de la Montería y del Patio de las Doncellas en un momento muy temprano, justo el aspecto que debió encontrar Montpensier a su llegada en 1848⁸. El carácter emblemático y simbólico del monumento en la ciudad, ya arrollador en aquellos años, con su gran fachada, como si de un *frons scenae* de tratara, debió sobrecoger a un joven duque que pensó en vivir allí su propia representación teatral, a la altura de las vivencias que había admirado y contemplado en Constantinopla o El Cairo.

El pintor alemán Eduard Gerhardt, citado en capítulos anteriores, dibujó la vida del Alcázar en la época de los duques. Sus acuarelas del año 1849 marcan justo el momento de estancia de los Montpensier en el recinto palaciego, mostrando sus excelencias estéticas y un ambiente de ordenada habitabilidad, pese al estado de deterioro que conocemos para esta fecha por la documentación localizada por Chávez González en el archivo de los Reales Alcázares⁹.

⁸ Véase Manzano Martos, R. y Gámiz Gordo, A. *La Arquitectura y el Paisaje de Sevilla en las Fotografías de J. Laurent*. En *Sevilla Artística y Monumental, Fotografías de J. Laurent, 1857-1880*. MAPFRE, Madrid, 2008, pp. 57-66.

⁹ Véase González Barberán, Vicente. *Eduard Gerhardt y los Duques de Montpensier, 1849-1851*. Granada, 2000.



Eduard Gerhardt, *Patio de Las Doncellas del Alcázar de Sevilla*, acuarela, 1849. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Como sabemos, las tempranas tensiones en la relación con la Corte de Madrid aceleraron la adquisición por parte de los duques de una propiedad estable en la ciudad, determinada ya la opción de establecerse definitivamente en Sevilla. Adquirido el edificio de San Telmo, de inmediato, los Montpensier comenzaron a pensar en la adquisición de propiedades agrarias, para conformar una red de fincas, haciendas y dehesas, a modo de extenso señorío, y de sus sitios ducales para las temporadas de ocio y descanso. Se desencadena así en la corte ducal de los Montpensier en Andalucía el mayor proyecto constructivo y artístico de iniciativa privada del momento. Los proyectos palaciegos de Sanlúcar, Castilleja, Villamanrique y la propia Sevilla, con el Palacio de San Telmo y sus jardines a la cabeza, suponían una extensa nómina de personal a su servicio, maestros de obras, arquitectos, pintores, decoradores, jardineros y demás trabajadores que generan una lista diaria de fuertes gastos, desde las respectivas fechas de la puesta en marcha de estos edificios palaciegos, hasta el momento de la muerte de los duques al final del siglo XIX.

Especialmente Sanlúcar de Barrameda se convirtió en la segunda ciudad de los duques en Andalucía, el segundo lugar de residencia, dónde pasaron largas temporadas y vivieron muchos acontecimientos relevantes. El extenso Palacio Orleans, construido a

lo largo de varias décadas –sin duda un proceso constructivo determinado en parte por lo vivido y aprendido en los Reales Alcázares de Sevilla-, y las ricas propiedades agrarias que adquirieron en su entorno hicieron de esta localidad uno de los puntos clave en la vida de los Montpensier, tan importante a veces como lo fue Sevilla. La pasión y el interés de Antonio de Orleans por estas formas islámicas, por lo oriental, su impacto por lo contemplado y analizado en términos arquitectónicos y artísticos en Constantinopla, El Cairo, Granada o Sevilla, con sus antiguas construcciones históricas, lo llevaron a la creación de un auténtico recreo formado por un gran conjunto palaciego, acastillado, *de formas árabes*, en el interior del recinto urbano, una extensa y cercana finca ajardinada como El Botánico y otras haciendas agrarias, todas con singulares y particulares construcciones neoárabes, a modo de bellas casas o pabellones, sin parangón en la región en formas y fecha¹⁰.



Voyage de S.A.R Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grece. Visita oficial del Duque de Montpensier en Turquía. Constantinopla. Álbum de litografías. Diseño de M. de Sinety. París, 1845. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

¹⁰ Véase Rodríguez Domingo, José Manuel, *El Duque de Montpensier y la introducción de la estética en España*, Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, Oviedo, 1998, pp. 173-186.

El gusto por el neoárabe en el siglo XIX. El Palacio Orleans de Sanlúcar de Barrameda como hito orientalista y neoárabe en el contexto europeo.

El joven Duque de Montpensier llegaba a Sevilla en 1848, y aterrizó, si se nos permite la expresión, en una residencia palaciega digna de reyes, los Reales Alcázares de la ciudad, un complejo palaciego histórico único en Europa. Las obras de mantenimiento y el proyecto de restauración de este singular espacio -si es que realmente existía- era puesto en entredicho justo entonces por el pintor e historiador Valentín Carderera, quién proponía a través de sus informes técnicos sobre el estado del inmueble otra manera más respetuosa de acercarse, entender y restaurar el rico patrimonio legado por la cultura islámica en nuestro país. Era evidente que los españoles debían aun recorrer un largo camino hacia la puesta en valor de su patrimonio en general, pero especialmente del legado hispanomusulmán. Pocos años antes, en 1845, el intelectual José Amador de los Ríos se lamentaba en su *Toledo Pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos* del olvido de la arquitectura islámica, del desinterés por los monumentos que el pueblo sarraceno había dejado en nuestro territorio, de su inminente pérdida si no se ponía remedio desde las más altas instancias del estado¹¹.

La mentalidad ilustrada y romántica a la vez del duque, hicieron que se sintiera muy atraído por este proceso de restauración que se llevaba y del que se discutía en el Alcázar de Sevilla. Además, había viajado por Andalucía y, en Granada, se sintió muy atraído por la Alhambra, enclave monumental objeto no solo de intervenciones historicistas y románticas en esta época, sino de copia y emulación en toda Europa. Lo medieval, lo histórico, lo oriental y lo musulmán comenzaron a impresionar al joven duque, que ya venía de Francia cargado de ideas previas sobre la cultura hispanomusulmana. El neoárabe, y el alhambrismo en particular, se extendían por toda Europa desde hacía algunos años¹². Como sabemos, él había viajado además recientemente por territorios norteafricanos y del Mediterráneo oriental, había visitado palacios y mezquitas, y ahora, podía, no solo residir en este tipo de edificios históricos y

¹¹ Amador de los Ríos, José, *Toledo pintoresca ó descripción de sus más célebres monumentos*, Imprenta de D. Ignacio Boix, Madrid, 1845.

¹² Véase Villafranca Jiménez, M^a del Mar, *La Alhambra como escenario del orientalismo: Imagen y realidad arquitectónica*, en Calatrava, Juan y Zucconi, Guido (eds.), *opus cit*, Abada Editores, Madrid, 2012, pp. 15-29.

simbólicos, sino vivir en primera persona el ambiente de las restauraciones de estos grandes conjuntos monumentales de la cultura islámica en España.

Precisamente del clima de las restauraciones en La Alhambra de Granada y los Reales Alcázares de Sevilla surge el Gabinete árabe del Palacio de Aranjuez, obra considerada como la primera del neoárabe propiamente dicho en nuestro país, un brillante punto de partida para las posteriores peticiones que en el mismo estilo solicitó Antonio de Orleans para algunas estancias y espacios concretos del Palacio de San Telmo o para la grandiosa obra sanluqueña. Rafael Contreras había recubierto con exquisitos ornamentos de yeso policromado toda una estancia a imagen de las más decoradas salas de la Alhambra granadina, un espacio único y pionero por su carácter pintoresco y exótico en el contexto de su época y espacio¹³.

La tradición casi generalizada de recrear espacios orientalistas o construir caprichos de arquitectura neoárabe en los palacios de la aristocracia y la realeza europea se extendió a lo largo del siglo XIX. De sobra conocidos son los salones palaciegos dieciochescos con decoración de chinescos, las pagodas a modo de singular capricho exótico o las rarezas a modo de pabellón en un jardín, que podríamos considerar como un evidente precedente. Sin embargo, el neoárabe aparece muy a finales del siglo XVIII como estilo o estética minoritaria, caprichosa y reservada a palacios reales, casas nobles o exquisitos jardines privados. Conectaba con una fascinación por lo exótico y lo lejano, lo distinto, que habría de tener larga fortuna durante la centuria siguiente. El Imperio Otomano, el Norte de África, Andalucía, Oriente Medio y el Imperio Mogol de la India se convirtieron en las fuentes de inspiración de este movimiento que ha dado frutos desiguales en cuanto a belleza, novedad y elegancia. El *Royal Pavilion* de Brighton, de John Nash, es sin duda el punto de partida de los historicismos orientalistas, una obra soberbia de exquisito e intenso punto diferenciador, pintoresca y romántica¹⁴.

Durante el siglo XIX el neoárabe se extiende como una corriente de marcada vocación internacional, expansiva y acorde con la modernidad de los tiempos, pero con una estética muy abierta, variopinta y diversa. En arquitectura, las formas, estructuras y

¹³ Panadero Peropadre, Nieves. *Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el Gabinete árabe del Palacio Real de Aranjuez*, Revista Reales Sitios, Patrimonio Nacional, N° 122. Madrid, 1994

¹⁴ Hernando, Javier, *Arquitectura en España, 1770-1900*, Editorial Cátedra, Madrid, 2004, pp. 231-247.

aspectos externos de las obras neoárabes variaron tanto que es complejo ordenar y clasificar los frutos de este movimiento, que además se extiende a lo largo de más de un siglo y por muy diferentes territorios con trayectorias artísticas y culturales particulares¹⁵.

Se pusieron de moda los *halls*, los gabinetes y los pabellones árabes en los grandes palacios europeos, como lugares brillantes, exóticos y muy barroquizantes, pero también fueron construidos palacetes completos e incluso grandes conjuntos palaciegos en esta línea romántica del historicismo neomedieval. Parece que estos espacios arquitectónicos estuvieron más próximos en Francia e Inglaterra al mundo árabe sirio, egipcio y magrebí, y en España al mundo nazarí de la Alhambra. Los gabinetes y salones árabes, libremente interpretados y ejecutados, llegaron a convertirse -como afirma Navascués Palacio- en palacios, ayuntamientos y casinos, en una especie de escena obligada, casi una pieza de carácter festivo, como si de un decorado teatral se tratara; escenografías a la moda que, en el caso de España, conectaban con *un orientalismo sin salir de casa*¹⁶.



Palacio de Aranjuez, Salón de fumar o Salón árabe, tarjeta postal, ca. 1930. Colección particular

¹⁵ Véanse las interesantes ideas del libro de Crinson, Mark, *Empire Building: Orientalism and Victorian Architecture*, Routledge, Londres, 1996.

¹⁶ Navascués Palacio, Pedro, *Arquitectura Española, 1808-1914*. Historia General del Arte, Summa Artis, Vol. XXXV, Espasa Calpe, Madrid, 1996, pp. 268-349.

En el caso de España, las relaciones y análisis de José de Hermosilla o Jovellanos, los estudios generales de Eugenio de Llaguno y Ceán Bermúdez, las descripciones de Laborde, Murphy, el *Essai sur l'architecture des arabes* de Girault de Prangey, los difundidos libros de Owen Jones y Pascual de Gayangos, o los archiconocidos *Sevilla Pintoresca* y *Toledo Pintoresca* de José Amador de los Ríos fueron asentando la base de la revalorización de las construcciones islámicas en España y forjando un corpus científico, artístico y literario para el posterior estudio de las antigüedades árabes. Sin embargo, de sobra es conocida la actitud, la admiración y la difusión que de las mismas hicieron los escritores y los artistas extranjeros, que tuvieron un papel más que destacado en su conservación y su puesta en valor internacional¹⁷.

Además del historiador José Amador de los Ríos, el arquitecto Francisco Enríquez Ferrer también tuvo un papel destacado y pionero en la puesta en valor de la arquitectura mudéjar e hispanomusulmana. En su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, titulado *Originalidad de la arquitectura árabe* (1859), pronunciaría una razonada defensa del sistema constructivo musulmán, argumento que ya había defendido en 1845. En esta temprana fecha, Enríquez Ferrer, en su artículo *Continúa el discurso acerca de la historia e importancia de la arquitectura: Árabes*, reprochaba a la comunidad científica española lo rápido que hombres inteligentes habían pasado por este género de arquitectura, juzgada a la ligera¹⁸.

Al margen de la compleja teoría de la valoración de los medievalismos islámicos en España y Europa, y centrándonos ya más concretamente en la arquitectura neoárabe que fue pionera y por tanto modelo y referencia en Europa, debemos insistir en el hecho que hace de Montpensier, no el primer príncipe europeo que impulsaba la construcción de un complejo palaciego tan romántico y particular, pero sí desde luego uno de los más tempranos, con la puesta en marcha de su palacio sanluqueño, acastillado y de impactante estética neoárabe. Ya existían en Europa grandiosos precedentes en la línea del más puro neomedievalismo historicista y romántico, como los fantasiosos castillos del Rey Luis II de Baviera, el colorista Palacio de Sintra, levantado por Fernando II de

¹⁷ Véase Ruiz Sazatornil, Luis, *De Diebitsch a Hénard: el "estilo Alhambra" y la industrialización del Orientalismo*, en en Calatrava, Juan y Zucconi, Guido (eds.), *opus cit*, Abada Editores, Madrid, 2012, pp. 53-72.

¹⁸ Tomado de Rodríguez Domingo, José Manuel, *Neomudejar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España*, Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, t. 12, 1999, pp. 269-270.

Portugal desde la temprana fecha de 1839, o el recinto de la alemana *Wilhelma* de Stuttgart, diseñado en torno a 1840 por Karl Ludwig von Zahnt por orden del rey Wilhelm I de Württemberg, a modo de jardín repleto de caprichos árabes¹⁹.

En España se construyeron en fechas tempranas, además del citado Gabinete árabe de Aranjuez diseñado por Contreras, un ejemplo del neoárabe anterior a 1850, otros gabinetes o salones árabes, como el que crearon los propios Duques de Montpensier en una de las estancias del Palacio de San Telmo, con *cielo árabe* y pinturas y obras a propósito, o el que preparó el Marqués de Salamanca en el madrileño Palacio de Vistaalegre, algo posterior. El desaparecido Palacio Xifré, también en Madrid, pabellones para exposiciones nacionales o internacionales, o caprichos de arquitectura para jardines particulares abundaron en nuestro país antes de que el neomudejar en ladrillo visto se generalizara a finales de siglo.

El Palacio Orleans de Sanlúcar debe insertarse en la órbita estética del romanticismo más puro e internacional. Al más alto nivel, y en relación con los más pintorescos y soberbios recreos románticos europeos y mediterráneos, está el complejo recreo sanluqueño de los Montpensier, participando como otras tantas residencias decimonónicas del concepto de castillo sobre elevado o alcázar con torres. El Palacio de Sintra, los historicistas castillos de Baviera, la italiana Rocchetta Mattei o la inmensa mayoría de las residencias campestres inglesas del siglo XIX se diseñan como nuevos castillos o fortalezas de inspiración medieval. Son las residencias y los palacetes de la imaginación, aquellos que recuperaron las formas históricas y el mitificado pasado nacional, de interiores eclécticos y confortables, pero arropados por elevadas fachadas, increíbles y fuera de lo común, *agradables horrores* en muchos casos para divertir en el exterior.

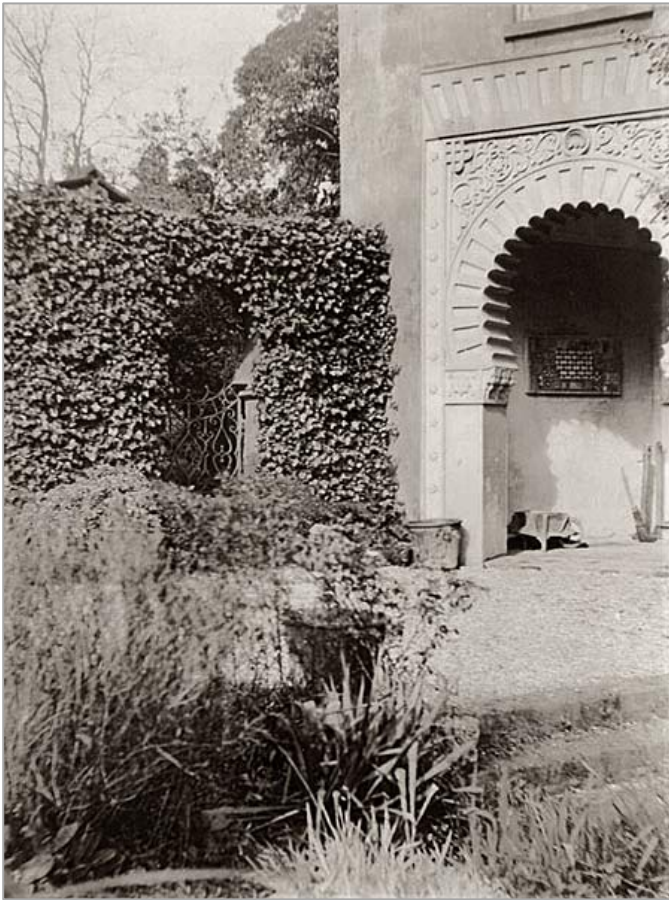
¹⁹ Véase Kohlmaier, G., Von Sartory, B., Harvey, J. C., *Houses of glass: a nineteenth century building type*, Cambridge Mass, Munich, 1986, pp. 80-83, y Pereira, Paulo y Martins Carneiro, José, *Pena, Palácio nacional*, Instituto Português do Património Arquitectónico y Scala Publisher, 2006.



Fotografía. *Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*. Portfolio fotográfico de España, ca. 1940. Colección del autor.

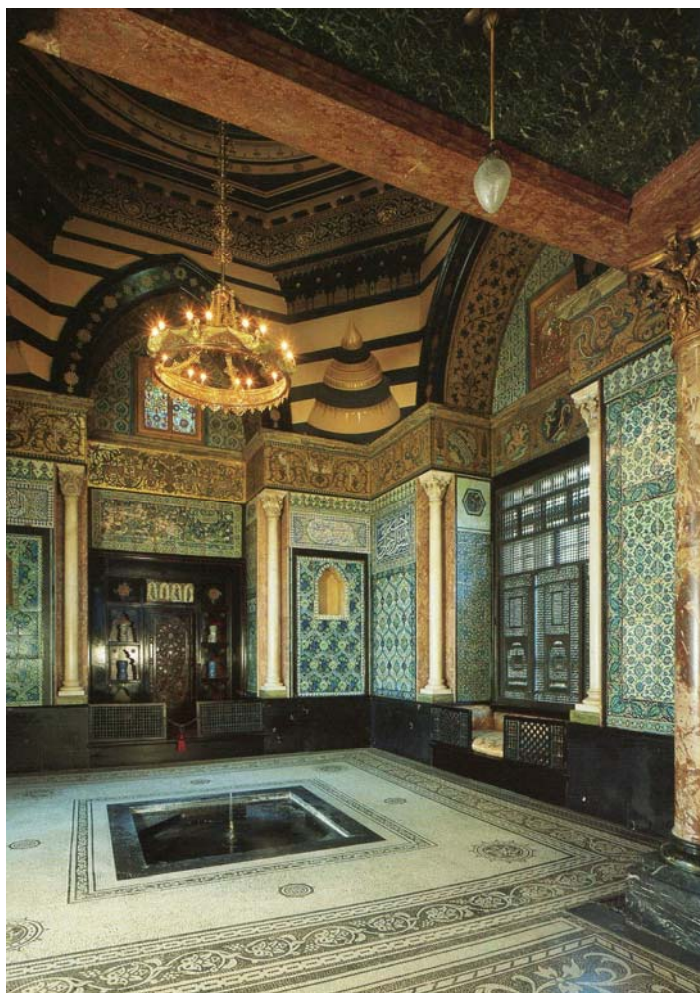
Existen algunos ejemplos en Europa tempranos y clarividentes de un orientalismo altamente exótico y sorprendente, de recreación de lo chino y lo hindú, que muestra el gusto por lo híbrido y lo distinto, hallado sobre todo en la arquitectura y la estética china. Previos incluso al Royal Pavilion de Brighton, se pusieron de moda durante el siglo XVIII los pabellones o las villas en madera y estilo chino, construcciones que se hicieron fieles a los dibujos de un viajero como Chambers. Johann Henry Müntz y su interesante proyecto para la Alhambra londinense de Kew Gardens, de 1790, junto Giusepe Venanzio Marvuglia, alumno de Vanvitelli, y su Villa Favorita de Palermo, un palacete chino que mandó reformar Fernando I de Borbón en torno a 1800, podrían ser considerados como los paradigmas iniciáticos de una corriente cultural orientalizante que dos o tres décadas después pasaría a ser la fiebre por la estética arquitectónica y decorativa árabe²⁰.

²⁰ Véase el interesante artículo de Di Cristina, Umberto, *El palacete chino de Palermo. La pagoda del Rey Fernando*, ART FMR, Siglo XIX, Tomo I, pp. 17-28.



Villa La favorita de Palermo, ca. 1930, tarjeta postal, colección particular, arriba, y Arco de entrada a Heavitree House en Exeter, residencia del escritor Richard Ford, abajo, fotografía inédita ca. 1939, cortesía de Mark Shrimpton.

Realmente interesante es el capítulo de la arquitectura china y árabe en Inglaterra, desarrollada desde Williams Chambers y su libro *Designs of Chinese Buildings*, de 1757, estudio que impulsó toda una corriente orientalista no solo en este territorio, sino en toda la Europa central y del Norte. Los jardines de Kew, junto a Londres, donde se erigió una pagoda, una mezquita, una alhambra reducida, una catedral gótica y una casa de Confucio son muestra del punto de partida del que estamos hablando. Tras la gran obra de John Nash en Brighton, podríamos citar toda una serie de obras relevantes y absolutamente simbólicas como el arco moro en la entrada de *Heavitree House*, la residencia del escritor Richard Ford en Exeter, la réplica del Patio de los leones de la Alhambra de Sydenham, el *Arab Hall* de la *Leighton House* de Londres o el *Arab Room* en el castillo de Cardiff²¹.



Arab Hall en la Leighton House de Londres, construido por George Aitchison hacia 1864. Fotografía reciente.

²¹ Crinson, *opus cit.*, 1996.

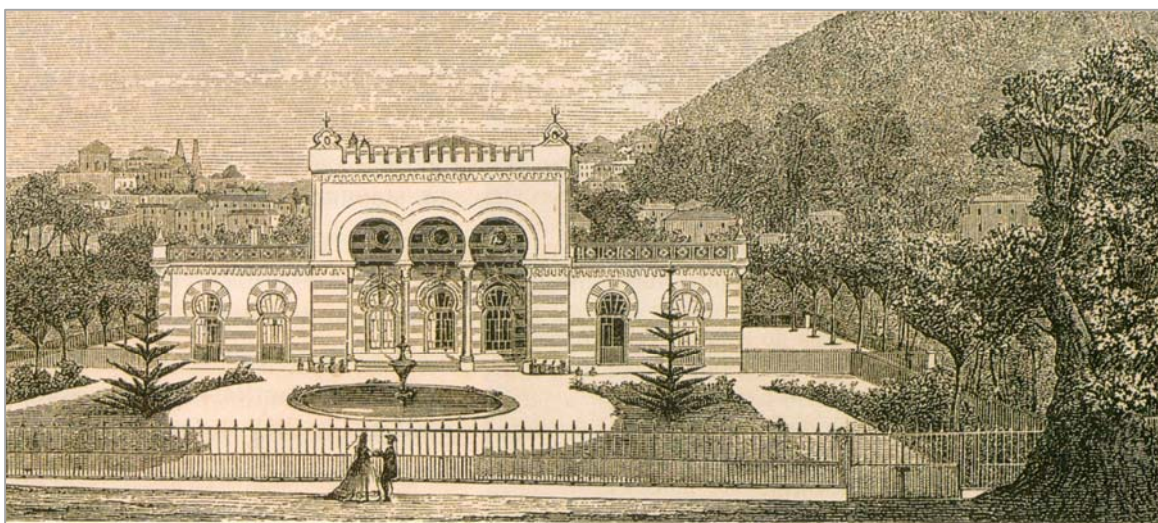
En Italia, en la provincia de Bologna, encontramos uno de los castillos neoárabes más impactantes, exóticos y singulares levantados en la Europa de mediados del siglo XIX. La *Rocchetta Mattei*, con algunos paralelismos evidentes con el complejo sanluqueño, se alza como un edificio fantástico y rico, atrevido a nivel estético, en la línea de lo que el rey portugués estaba realizando en Sintra. Esta residencia pintoresca y caprichosa, que mezcla lo moro, lo ruso y lo más oriental, fue construida por el Conde Cesare Mattei a partir de 1850, uno de esos hombres altamente poliédricos y singulares que destacaron en su tiempo por su dimensión intelectual, cultural y su visión de futuro²².



Cortile de la Rocchetta Mattei, ca. 1900, tarjeta postal. Colección particular, arriba, y *aspecto exterior actual del conjunto*, abajo.

²² Puede verse la página web del *Archivo Museo Cesare Mattei*: <http://www.cesaremattei.com/>.

El concepto de villa con fachada orientalista, arcos de herradura y líneas o bandas bícromas en el exterior, con loggia abierta a un jardín y estanque, ofrece en la alemana *Wilhelma* de Stuttgart, jardín repleto por otra parte de pabellones y quioscos árabes, y en la portuguesa *Quinta do Relógio*, en Sintra, dos de los mejores y más difundidos ejemplos. De calidad no comparable en su ejecución con otros ejemplos posteriores de arquitectura ya neomudejar o neoárabe, estos recintos constituyeron en su tiempo un modelo de exquisito refinamiento para buscar lo exótico y lo orientalista relacionando jardín y arquitectura en la vía, clásica por cierto, de la villa campestre o ajardinada²³.



Pabellón de la Quinta do Relógio. Sintra. Archivo Pittoresco, 20, 1864. Grabado. Lisboa.

Si existe un modelo único y sorprendente por sus dimensiones, ubicación y logros estéticos ese es, desde luego, el paradigmático e inigualable *Palácio da Pena* de Sintra, próximo a Lisboa. Es un conjunto pionero, prototipo ejemplar del gusto romántico, exótico y ecléctico de la Europa de las décadas centrales del XIX. La imaginativa y colorista residencia veraniega de la monarquía portuguesa fue ubicada en una de las cumbres más altas de la sierra de Sintra y fue rodeada de un parque repleto de diversas especies botánicas de todo el mundo, repartidas entre cascadas, lagos y puentes.

Fue el Príncipe Consorte Don Fernando II de la casa austro-húngara de Sajonia-Coburgo Gotha y esposo desde 1836 de la Reina Doña María II de Portugal, quien

²³ Para la *Wilhelma* de Stuttgart puede consultarse Kohlmaier, G. y otros, *opus cit*, 1986. Para la *Quinta do Relógio* y la arquitectura neoárabe en Portugal, puede verse: *Memórias Árabo Islâmicas em Portugal*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Lisboa, 1997.

compró en 1839 las ruinas del Monasterio de Nuestra Señora da Pena, de principios del siglo XVI, encargando a un arquitecto alemán, el Barón Ludwig Von Eschewege, su reconstrucción y ampliación. El objetivo era convertirlo en paraíso veraniego de la familia real portuguesa. Las obras duraron varias décadas y el resultado final responde al gusto romántico alemán –en relación con los castillos de Babiera-, una ecléctica amalgama en la que confluyen elementos arquitectónicos de muy diversas procedencias, entre las que destacan lo islámico, lo gótico, lo renacentista y lo manuelino²⁴.

El complejo palaciego sanluqueño de los Montpensier habría que enmarcarlo también como una obra pionera, muy temprana y única en España por sus dimensiones, personalidad y proyección futura, no tan lejos de las ideas que llevaron a levantar el complejo de Sintra. El arranque de la construcción del Palacio Orleans en Sanlúcar comenzó entre 1851 y 1852, años en los que son comprados el edificio del antiguo Seminario Conciliar y la Casa de los Páez de la Cadena, y arrendado el antiguo Convento de La Merced, los que serán los tres núcleos principales y matrices del recinto palaciego. Según la documentación consultada en el Archivo Orleáns-Borbón de Sanlúcar, durante toda la década de 1850 existe un frenético y constante ritmo de trabajo, y desde 1852 pueden leerse en muy diferentes y diversos legajos abundantes términos sobre elementos constructivos y decorativos como *arcos árabes*, *balcones árabes*, *techos árabes*, *etc.*. Estamos por tanto hablando de fechas muy anticipadas y pioneras, pudiendo afirmar incluso que, al margen del Gabinete árabe de Aranjuez, este recinto palatino y aristocrático de los Montpensier es el primero levantado en el territorio nacional.

La intersección entre un tipo de gusto al que podríamos denominar clasicista, aprehendido por Montpensier en Francia, como príncipe de la Casa de Orleáns, y otro orientalista, adquirido por recorrer una topografía oriental, vivida y sentida a raíz de sus contactos con Oriente y Andalucía, produce un choque, o quizás mejor un encuentro, entre dos visiones estéticas contrapuestas. El Duque de Montpensier mantendrá esta dicotomía en su pensamiento e imaginario artístico durante toda su vida, influyendo decisivamente en todas las obras arquitectónicas y en todas las decoraciones que piensa, manda proyectar y llevar a buen término.

²⁴ Véase Pereira, Paulo y Martins Carneiro, *opus cit.*, 2006.

Lejos de abandonar una tendencia y elegir la contrapuesta, mezcla y hace convivir ambas visiones en sus residencias, tanto en el ropaje exterior, como en los ambientes domésticos interiores; por un lado la clasicista o academicista, impuesta y de moda en el mundo regio y oficial europeo, y por otro, la orientalista, enfocada hacia el revival de lo islámico, que se convertirá en una corriente estética novedosa, vanguardista y de grandilocuente impacto en Europa. De esta última tendencia estética neoárabe, no sólo se convierte en un fiel seguidor, sino en un importante transmisor y difusor. Podríamos hablar por tanto de un especial eclecticismo para muchas de las obras que Montpensier levanta en la Baja Andalucía, como en el Palacio de Castilleja de la Cuesta, en Sevilla, o como en los proyectos de Sanlúcar, donde se diferencian y alternan en feliz convivencia las citadas tendencias²⁵.

Si es pionera o no la tendencia islamizante que Montpensier imprime en sus residencias de Castilleja o Sanlúcar, es una cuestión crucial, pues de ello depende el otorgar al duque el papel de comitente e impulsor pionero de dicha estética neoárabe, la que posteriormente habría de convertirse en algo cercano a un estilo nacional para los españoles, cuando del neoárabe o neoislámico surge el neomudejar, tan repetido y manido, y por ello destruido como gusto raro, exquisito y singular.

²⁵ Véase Gómez Díaz, Ana. *El Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda*. Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 1989.

5. 2. EL DUQUE DE MONTPENSIER EN EL CONTEXTO ORIENTALISTA Y ROMÁNTICO DE SU TIEMPO. EL ORIENTALISMO EUROPEO. HISTORIA, MITO Y REALIDAD.

Oriente fue un mito alcanzable y tangible para los europeos del siglo XIX, especialmente para franceses e ingleses. Podría hablarse de un auténtico deslumbramiento, de una fascinación paneuropea por todo lo oriental y, como expresó el profesor Antoni Marí Muñoz en su acercamiento al mundo del Orientalismo y su teoría, Oriente quedaría convertido para muchos románticos europeos en *el espacio del deseo*¹.

El interés colonial de los imperios emergentes europeos en las regiones del norte de África y del Próximo Oriente comenzó a ser muy serio en las décadas de 1830 y 1840, más bien un interés casi feroz. Pese a la creencia de que los pintores, escritores y otros viajeros son los que descubren el mundo oriental, y los encargados de mostrarlo a los europeos, es necesario admitir también que las campañas coloniales francesas y británicas prepararon previa y paralelamente el terreno, propiciando por conveniencia el contacto directo con un mundo que se esperaba dominar. Fomentar por tanto la llegada masiva de viajeros europeos a Oriente era parte de la táctica imperialista de conquista y dominación.



Jenaro Pérez Villaamil, *Ruinas en la inmediaciones de Jerusalén*, 1845. Patrimonio Nacional, Madrid.

¹ Véase Marí Muñoz, Antoni. *Espacio del deseo*, en *Catálogo Pintura Orientalista Española, 1830 /1930*. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988.

La fascinación por Oriente, o dicho de otra manera, el Orientalismo², definido como movimiento cultural o como febril y apasionada tendencia –son muchos los matices y posibles definiciones-, se generalizó en la Europa romántica del siglo XIX. Arranca en realidad en la Antigüedad y perdura hasta hoy, pero existen unos precedentes claros en el siglo de la Ilustración a los que nos referiremos más adelante. Los objetivos más claros del Orientalismo clásico –el del siglo XIX- se basan en la búsqueda, la recreación y la mitificación de la cultura de las regiones del Oriente más cercano a Europa. Detrás, o mejor podríamos decir, por delante de lo meramente cultural, existe además una clara intención política y territorial relacionada con la lógica del poder; poseer y dominar a Oriente sería también una febril tendencia.

El Orientalismo propiamente cultural se generaliza en asociación indisoluble al Romanticismo decimonónico, significando una evasión espacio-temporal enfocada hacia la exploración de mundos incontaminados, vírgenes, lejanos y exóticos³. Esa es la tónica esencial del espíritu orientalista. Los occidentales, que creen ser racionales, objetivos, pacíficos, liberales, lógicos, capaces de mantener unos valores reales, buscan una tierra oriental que, supuestamente, no posea ninguno de estos valores. Como una necesidad inherente al imaginario y a la actitud romántica, se pretende hallar una Arcadia virginal. Así, Oriente significará, *lo "otro"*, que es aquello que reúne toda cultura y pueblo que no pertenece a la llamada Civilización Occidental⁴.

El Romanticismo –con su tendencia orientalista incluida-, afectó a casi todos los aspectos del ser humano. Como fenómeno cultural de máximo éxito en Europa, invadió todas las parcelas artísticas, modificando las mentalidades de toda una época. En su configuración y expansión tuvo mucho que ver la pérdida de confianza en los ideales de la Razón, dentro de un siglo que aspiraba a trastocar radicalmente las bases de la vida social, política, económica y cultural de los europeos. Los horrores y los cambios profundos que trajo la Revolución Francesa, y el impacto y choque que el efecto uniformador de la Revolución Industrial genera en todo el continente europeo, llevó a la búsqueda de evasiones hacia lo pasional, lo exótico y la aventura. Se extendería como

² Para el concepto de Orientalismo véase Said, Edward, *Orientalismo*, 1978. Edición Editorial Libertarias, Madrid, 1990, y Debolsillo, Barcelona, 1997. También: Kabbani, Rana, *Imperial Fictions, Europe's Myths of Orient*. Pandora, Londres, 1994.

³ Arias Anglés, Enrique. *El Romanticismo*, en Historia Universal del Arte, Espasa, 2000, pág. 3.

⁴ En El-Outmani, Ismael, *Oriente como discurso en el discurso de Occidente*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2006.

un verdadero movimiento anti-sistema, siendo *el viaje* un pretendido horizonte para encontrar en territorios no europeos culturalmente, lo diferente, eso que algunos denominan *lo otro*, un consistente y veraz contrapunto. Además, el viaje se convierte en uno de los gustos más fomentados por los románticos, significando el principal lubricante y medio de unión entre Occidente y Oriente, entre lo que se deja y lo que se descubre. Digamos que Viaje, por un lado, y Romanticismo y Orientalismo, por otro, son conceptos obligatoriamente coincidentes.

El Romanticismo surge ante la insuficiencia de los ideales del Renacimiento y de la Ilustración. Pese al triunfo de los principios liberales de la Revolución Francesa y a los logros de otros proyectos revolucionarios posteriores, el sujeto europeo no se sentía libre, veía su futuro obstaculizado con cientos de trabas y limitaciones. Precisamente, una de las actitudes de los románticos será no trazar planes de acción futura, sino dejar que el curso de las cosas siguiera su ritmo ancestral, habitual, sin preparaciones previas, pues no existe una seguridad eterna ni una razón inmutable. Todo podía cambiar, todo podía transformarse.

Uno de los aspectos más interesantes en estos tiempos románticos de cierto relativismo racional es el hecho de que la subjetividad gane terreno a una supuesta objetividad intocable, amasada a lo largo de la Historia. Pasando a ser lo subjetivo una categoría casi superior, y pudiéndose criticar a la razón más pura, parece que en el siglo XIX todo es susceptible de alteración. El hecho de que tras la Revolución Francesa el liberalismo esté literalmente machacando las antiguas estructuras absolutistas en las sociedades europeas, o que las costumbres y usos cotidianos cambien como consecuencia de los avances de la Industria y los medios de comunicación, hace a Europa un continente sumergido en un gran proceso de transformación social y cultural. Schlegel, Stendhal, Victor Hugo, Musset o Baudelaire fueron los primeros en intentar definir al Romanticismo como un movimiento revolucionario, moderno, vivo, lleno de fuerza e ingenio y opuesto al concepto de Clasicismo, el propio de la norma y del pasado⁵.

⁵ Véase Rosen, Charles y Zerner, Henri, *El Romanticismo: una revolución permanente*. En *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Hermann Blume, Madrid, 1988.

Como argumenta Mario Praz en su lapidaria y sutil obra *The romantic agony*⁶, el término *romántico* surgió en el siglo XVII como una calificación peyorativa, como *gótico o barroco*, en relación a todo lo que parecía fruto de una fantasía delirante y absurda. Fue durante el siglo XVIII cuando con una nueva corriente en el gusto el término asume el matiz de atrayente, como algo capaz de deleitar a la imaginación. Ya en 1666, Samuel Pepys escribe a propósito del Castillo de Windsor: “*el castillo más romántico que existe en el mundo*”, pues estaba rodeado de montañas, bosques, praderas, lugares desolados y solitarios. La subjetividad, la sugestión y la nostalgia por lo desconocido, lo lejano o lo difunto, llevan a la pérdida de los límites, pasando las cosas a pertenecer al campo de la imaginación⁷.

Precisamente, la pasión por la aventura y el viaje que poseen los viajeros románticos europeos del siglo XIX tiene como fundamento la crítica que los hombres ilustrados hicieron de la civilización occidental cuando ésta es comparada con la imagen armónica y complaciente –en el sentido de no normativa- de los países y las culturas primitivas. Lo raro, lo exótico e incluso lo feo comienzan a interesar tanto que atrae comenzar su búsqueda. Montesquieu en sus *Cartas persas*, Voltaire en *Historia de Escarmentado*, Rousseau, en *Discurso sobre la desigualdad entre los hombres* o Cadalso en sus *Cartas marruecas*, todos, hacen una crítica de lo europeo para valorar y mitificar lo primitivo, lo salvaje, lo lejano, aquellos lugares de felicidad e inocencia no perdida⁸. El Orientalismo comenzaba así a fraguarse como una tendencia o movimiento que aparecía indefectiblemente en el camino hacia el encuentro con lo romántico.

Los viajeros ilustrados, con su búsqueda científica de datos e informaciones fidedignas en otros territorios no europeos recorrieron Persia, el norte de África, Egipto, Marruecos o Rusia, y abrieron el paso a los viajeros apasionados del Romanticismo, mostrándoles los supuestos lugares para vivir lo deseado y lo imaginado, acercándoles los misterios propios de un mundo desconocido. Las descripciones de las excentricidades de la vida oriental con sus exóticas configuraciones, sus lenguas, su moral y costumbres, sus ciudades y arquitecturas, estimularon el gusto por lo oriental⁹.

⁶ Véase la edición española: Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. El Acantilado, Barcelona, 1999. La primera edición fue publicada en 1930 en Italia.

⁷ *Ibidem*, pp. 33-61.

⁸ Véase Marí Muñoz, Antoni., *opus cit.*, 1988, pág. 10.

⁹ *Ibidem*, pág. 12.

Así la Ilustración, con sus expediciones científicas en otros territorios no europeos –con el afán de demostrar la superioridad cultural occidental-, abrió el camino al viaje orientalista del Romanticismo, que posee unos intereses que están en las antípodas de los anteriores. La racionalidad y la objetividad del *periodo de las Luces* engendran y alumbran sin remedio el relativismo y la subjetividad románticos.

Según el profesor palestino-americano Edward Said, en su obra capital *Orientalismo*, publicada en la década de 1970, los franceses y británicos —y en menor medida los alemanes, rusos, españoles, portugueses, italianos y suizos— han tenido una larga tradición en lo que ha dado en llamarse *Orientalismo*, al que define como *un modo de relacionarse con Oriente* basado en el lugar especial que éste ocupa en la experiencia de Europa occidental. Oriente no sería sólo el vecino inmediato de Europa, sino también la región a la que los europeos han viajado y donde han creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas. Es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de *lo Otro*. Oriente, según Said, ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia¹⁰.

Oriente, entonces, debe ser comprendido como una parte integrante de la civilización y de la cultura material europea. El orientalismo expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales. Este concepto de Orientalismo, definido de una manera más histórica y material –y tomando como punto de partida aproximado el final del siglo XVII-, se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en

¹⁰ Said, Edward. *Orientalismo*. 1978. Edición Editorial Libertarias, Madrid, 1990, pp. 19-22. El profesor Said ha sido uno de los mayores conocedores en el siglo XX de las relaciones del mundo árabe moderno con Occidente. Ha sido un especialista muy controvertido por describir y criticar el concepto de Orientalismo, que para él consistía en una constelación de falsos prejuicios en el fondo de las actitudes occidentales con respecto a las orientales. Said abrió en la década de 1970 un debate a nivel mundial –que ha durado treinta años- sobre la manera en que Occidente ha representado y sigue representando a Oriente Medio. Hoy día, este tratado sigue siendo una fuente vigente y actual sobre los métodos de relación y control entre Occidente y Oriente. Para comprobar algunos matices de este debate sobre el Orientalismo, superado o no, puede verse: Warraq, Ibn, *Defending the West. A critique of Edward Said's Orientalism*. Prometheus Books, 2007.

resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente¹¹.

El reciente libro editado por el español Juan Calatrava y el italiano Guido Zucconi, *Orientalismo, Arte y Arquitectura entre Granada y Venecia*, viene actualmente a insistir en una nueva vía para entender, no ya el amplio y complejo concepto de Orientalismo, del que Edward Said sigue siendo un pleno y vigente referente y punto de apoyo, sino las particularidades y las concreciones culturales del fenómeno orientalista. Advertir y llamar la atención sobre la importancia del fenómeno orientalista, con una visión multidisciplinar y transversal, desde los campos de la Historia, la Historia del Arte o la Arquitectura, y con el objetivo de analizar muchas de las tendencias culturales en las que irrumpió la corriente orientalista, es un logro científico que pone sobre la mesa sin duda un nuevo punto de vista al respecto, enriquecedor, pero no por ello contrario a la visión real y cierta de Said. Granada y Venecia, dos ciudades consideradas frontera, que siguen siendo hoy día puntos de encuentro entre Oriente y Occidente, son los lugares de los que se parte y a los que se llega principalmente para comprender la dimensión profunda del fenómeno, aportando la mayoría de los estudios recogidos en esta obra datos novedosos y nuevas visiones para comenzar una revisión y una reconsideración de la tendencia orientalista, de sus raíces, sus logros y, por qué no, de sus fracasos¹².

Es evidente que Occidente, durante los siglos XIX y XX, asumió que Oriente —y todo lo que en él había—, si bien no era manifiestamente inferior a Occidente, sí necesitaba ser estudiado y rectificado por él. El periodo en el que se produjo el gran progreso de las instituciones y del contenido del Orientalismo coincidió exactamente con el periodo de mayor expansión imperialista europea; desde 1815 a 1914 el dominio colonial europeo directo o indirecto se amplió desde más o menos un treinta y cinco por cien de la superficie de la Tierra hasta un ochenta y cinco. Todos los continentes resultaron afectados, pero, sobre todo, África y Asia, y especialmente el Oriente más cercano y próximo: el África mediterránea y los territorios que configuraban el extenso Imperio Otomano¹³.

¹¹ *Ibidem*, pp. 19-22.

¹² Véase la obra de Calatrava, Juan y Zucconi, Guido (eds.), *Orientalismo, Arte y Arquitectura, entre Granada y Venecia*, Abada editores, Madrid, 2012.

¹³ Said, E., *opus cit.*, 1978, pp. 64-65.

Decir *Oriente* evocaba en Occidente, sobre todo en los siglos XVIII y XIX, de un lado, un espacio bastante indeterminado y amplio a nivel geográfico, colmado de fantasía, exotismo y erotismo y, del otro, el mundo de un colectivo perezoso, casi impostor, irracional, atrasado, al margen de la evolución material y de pensamiento europeo. En el léxico geográfico, *Oriente* es aquella parte del mundo que está situada al este de Europa y que se llama Asia, conocida también como el Próximo y el Extremo Oriente. Históricamente hablando, Oriente estuvo siempre vinculado al comercio y al imperio, y filosóficamente asociado a ideas y ritos exóticos¹⁴. La idea que de Oriente han tenido los europeos, y la manera de relacionarse con él, desde la Edad Media y Moderna, ha configurado el movimiento orientalista, asociado a los contactos entre Oriente y Occidente. Cuando el Duque de Montpensier y Antonio de Latour viajan por el Mediterráneo oriental en el verano de 1845, en busca de estrechar los contactos diplomáticos de Francia con las regiones norteafricanas, Turquía y Grecia, ambos personajes comienzan su periplo cargados de ideas previas, prejuicios, que tienen que ver con lo leído y oído, pero al margen de una experiencia personal real y directa.



Jean-Etienne Lio, Retrato de *Francis Levett y Hélène Glavani*, 1740. Museo del Louvre.

¹⁴Véase El-Outmani, Ismael, *Oriente como discurso en el discurso de Occidente*, art. cit., 2006.

Said presentaba en su obra a los padres inaugurales del Orientalismo moderno, el ilustrado Silvestre de Sacy, el gran pionero, y Ernest Renán. Precisamente, ambos intelectuales colocaron al pensamiento orientalista sobre una base racional y científica, creando un vocabulario exacto y un cuerpo doctrinal que podría ser usado en adelante por todos los que accedieran al campo de los estudios orientalistas. Son ellos los que establecen la figura del orientalista como autoridad central para los asuntos de Oriente, instituyendo una forma textual de referencia que a partir de entonces hablaría por boca del Oriente. Sus métodos básicos de trabajo fueron la repetición y la reconstrucción, la cual iba destinada a allanar el camino a las administraciones y a los ejércitos que se iban a ir estableciendo en Oriente¹⁵.

Silvestre de Sacy se sitúa en el comienzo del orientalismo de corte ilustrado. En 1769 es nombrado profesor de la *École spéciale de Langues orientales* y del *Collège de France*, así como primer presidente de la *Société Asiatique*, fundada en 1822. Trabajó como asesor en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, traduciendo y preparando documentos, como los boletines de la *Grande Armée* y el Manifiesto de 1806 con el que Napoleón pretendía excitar el "fanatismo musulmán" contra los rusos. Sacy estuvo en los principales archivos europeos que contenían textos orientales. Recopiló, revisó y anotó infinidad de manuscritos. La obra de Sacy instituye un Oriente hecho a base de objetos textuales, que irá pasando de una generación a otra, dentro del campo de estudios del orientalismo. Su magisterio fue altamente fructífero en toda Europa, llegando a transmitir su sabiduría sobre la lengua árabe y Oriente a numerosos discípulos, entre los que se encontraba el español Pascual de Gayangos, arabista de gran prestigio en Europa y en España durante las décadas centrales del siglo XIX¹⁶.

Ernest Renan, catedrático de Lengua Hebrea, representa ya a la segunda generación orientalista, y su labor fue la consolidación del discurso que se estaba generando a partir de Sacy, sistematizando sus descubrimientos. Escribió entre muchos y diversos libros y estudios una historia sobre *Averroes y el averroísmo* (1852), tratado que lo introdujo en la línea del Orientalismo. Una *Historia sobre los orígenes del cristianismo* (1863-1881) e *Historia del pueblo de Israel* (1887-1893) son sus estudios más profundos, así como los que lo encumbran, según Said, en la tendencia orientalista de la sistematización y

¹⁵ Véase Cabrera, Hashim. *Orientalismo: En torno al discurso de Edward Said*. Verde Islam, Nº 6. 1997.

¹⁶ *Ibidem*, 1997.

racionalización de lo oriental, lo que apoya y anima la dominación intelectual y cultural del europeo sobre el no occidental.

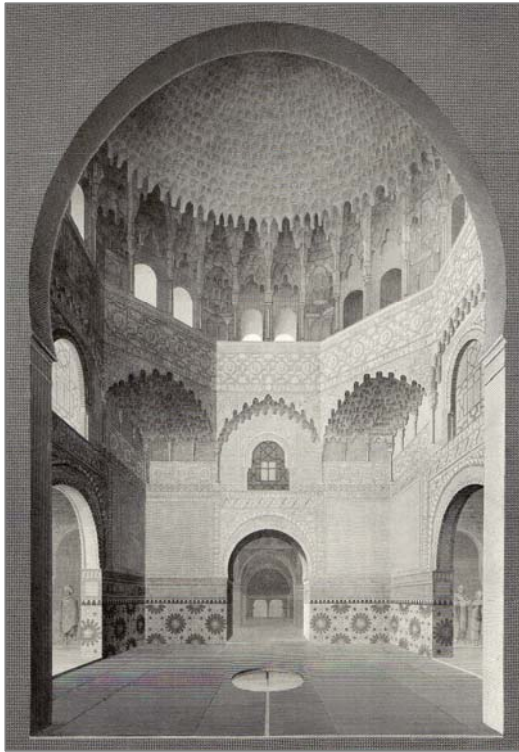
En el mundo británico, la *Royal Asiatic Society* de Londres, fundada en 1823 por el estudioso Henry Colebrooke, jugó un objetivo fundamental de cara a la recopilación de información y a su organización sistemática dentro del campo especializado del orientalismo, justo en una línea similar y paralela a la de su colega francés Silvestre de Sacy. La composición de gramáticas de lenguas orientales, la adquisición de textos y manuscritos originales, la traducción de obras científicas y literarias, la obtención de obras de arte del mundo oriental, así como la difusión de todo este material ya constituido fueron sus logros más destacables. Años más tarde, en EE.UU., y como hija de la sociedad británica, se funda la *American Oriental Society*, con idéntica proyección. El Orientalismo comenzaba a ser una ciencia, que aunque aún no configurada del todo, que se encargaría de estudiar la totalidad de los asuntos del mundo oriental.

Justamente en el mundo británico –también en Francia- surgieron los mayores expertos en asuntos orientales, desde la lengua y la literatura hasta el arte y la arquitectura. El irlandés James Cavanah Murrphy, con *The Arabian Antiquities of Spain*, de 1815 o el arquitecto Owen Jones, con su *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*¹⁷, de 1842-45, en colaboración con el francés Jules Goury, abren una vía hacia el estudio de un orientalismo cercano, palpable, concretamente hacia el de la arquitectura islámica en España, que generará toda una corriente romántica de atracción, con una contundente expansión y proyección en Europa¹⁸. Si el primero, junto a otros ingleses del primer tercio del XIX, había fantaseado sobre las dimensiones y la grandeza de la Alhambra, Jones vino a destruir esa ficción romántica para mostrar una imagen real del monumento –aunque contribuyera a su exaltación definitiva como emblema único del arte islámico, su significación y sus formas-¹⁹.

¹⁷ Véase Jones, Owen - Goury, Jules - Gayangos y Arce, Pascual de - Campos Romero, M^a Ángeles (ed.), *Planos, Alzados, Secciones y detalles de la Alhambra*, Akal, Madrid, 2001. Y Cavanah Murrphy, James, *The Arabian Antiquities of Spain*, 1815 (Antigüedades árabes de España, Trad. de A. Martínez Vela, Granada, 1987).

¹⁸ Véase Jacobs, Michael, *El tejido de los Genios, Visiones de la Alhambra*, en *La Alhambra*, Cartago, Palma de Mallorca, 2000, pp. 155-182.

¹⁹ Véase Raquejo, Tonia, *El Alhambresco: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna*, en *La Imagen romántica del legado Andalusi*, Lunwerg, Madrid-Barcelona, 1995, pp. 29- 36.



James Cavanah Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain, Sala de las Dos Hermanas en la Alhambra*, Calcografía. Dib. J. C. Murphy, Grab. J. Roffe, Londres, 1813.

Teniendo en cuenta estos precedentes del Orientalismo como movimiento científico e ilustrado, como objeto de estudio, hacer un breve recorrido por la evolución del Orientalismo en Europa sería muy revelador de cara a la comprensión de la dimensión del concepto tratado. Para ello es indispensable manifestar en un principio que, desde la Antigüedad, Oriente ha funcionado como el opositor complementario de Occidente. Sin embargo, en esos tiempos antiguos, Oriente Próximo era el epicentro, el lugar al que se dirigían las miradas y del que partían las grandes iniciativas culturales, el punto cero de la propia Historia. Además, es interesante recoger en este punto la tesis revisionista de John M. Hobson, defendida por cada vez más historiadores. En su libro *Los orígenes orientales de la Civilización Occidental* este profesor demuestra que el progreso de la civilización de Occidente se basó en gran medida en la inteligencia, la ciencia y la tecnología de Oriente, desmintiendo mitos y tópicos eurocéntricos. Según Hobson, los europeos se apropiaron de muchas ideas nacidas en Oriente y las reconvirtieron en occidentales, distorsionando la realidad histórica y marginando todo lo no occidental²⁰.

Es reconocido y respetado el papel que mesopotámicos y egipcios jugaron en la Antigüedad, influyendo decisivamente en el origen de la civilización occidental. Ambas

²⁰ Véase Hobson, John M., *Los orígenes orientales de la civilización de Occidente*, Libros de Historia, Barcelona, 2006.

culturas evolucionaron hacia la creación de civilizaciones organizadas que cambiaron radicalmente el rumbo de millones de seres humanos. Más adelante, cuando las culturas helenística y romana hagan girar el epicentro civilizatorio hacia Occidente, será el momento en que Oriente quede como ese opositor complementario, como una parte fundamental e integrante de un todo, un territorio que conviene conocer, mantener cercano, y casi poseer.

El ejemplo más paradigmático del primer personaje histórico que con extremada fuerza en la Historia de Europa hace girar la vista y el deseo desde Occidente hacia Oriente es Alejandro Magno. Sus campañas militares para preparar el terreno a la expansión civilizatoria de los griegos en Oriente Próximo es la mayor y la más pionera muestra de orientalismo en nuestra Antigüedad. Durante el primer tercio del siglo IV a. C. Alejandro Magno recorrió miles de exóticos y desconocidos kilómetros hacia el Oriente más lejano, llegando a conquistar el Imperio Persa, e incluyendo Anatolia, Siria, Fenicia, Judea, Gaza, Egipto, Bactriana y Mesopotamia como provincias de su Imperio panhelénico. Alejandro llegó al río Indo, conoció y dominó Oriente, adoptó costumbres persas, abrigó el proyecto de unificar Oriente y Occidente en un imperio mundial y se casó con princesas bactrianas y persas, muriendo en la mítica ciudad de Babilonia. La Grecia de Alejandro es el primer ejemplo en la Historia de Europa de intento de dominación y control del mundo oriental por parte de Occidente, visto ya entonces como un rico territorio que necesariamente había que conocer y someter²¹.

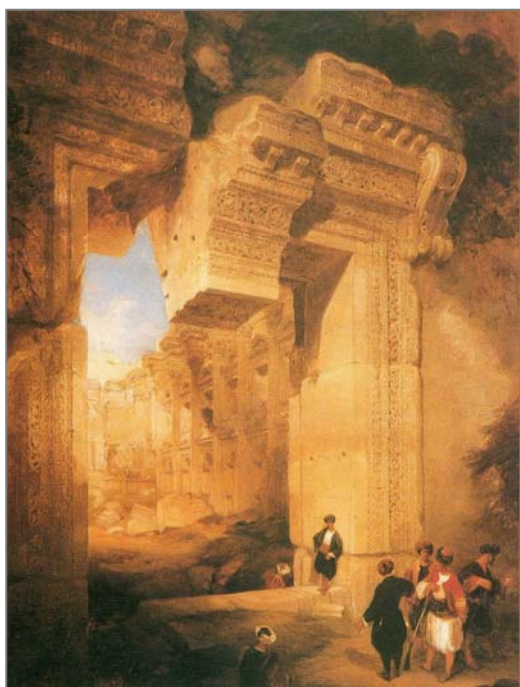
Herodoto y Esquilo son claros representantes del mundo de la ciencia y la cultura griegas. Ambos se interesaron en sus obras por Oriente. Herodoto fue educado en la región Jonia, a caballo entre la cultura oriental y la occidental, pero lo que lo convierte en un orientalista pionero fue su dedicación al viaje por el Mediterráneo oriental. La Hélade, Babilonia, Cólquida, Siria, Macedonia, Libia, Cirene y Egipto fueron lugares visitados y estudiados por el historiador griego. En los nueve libros de sus *Historias*, dejó escrita una personal crónica de los enfrentamientos entre los griegos de Occidente y los bárbaros de Oriente. El completo recorrido que realiza sobre el mundo de los persas, analizando su geografía y su historia, sus regiones y ciudades, sus pueblos

²¹ Véase Lane Fox, Robin. *Alejandro magno*, en *El Mundo Clásico*, Crítica, Barcelona, 2007, pp. 295-305. También, *Vida de Alejandro Magno*, en *Vidas Paralelas*, de Plutarco. Gredos, 2007.

enemigos, etc., abrió a los griegos un afán de dominación y conocimiento mayor sobre Oriente y sus pueblos.

Merece la pena señalar también en el mundo griego a Esquilo, con su obra *Los persas*, del año 472 a.C., ambientada en Susa, la capital persa, y dentro del contexto de la Batalla de Salamina, en las Guerras Médicas. Es la obra teatral –trágica- griega más antigua que se conserva y, desde luego, fue para los griegos, romanos y bizantinos un trozo de Oriente recreado para el ocio y el divertimento cultural²².

En las conquistas de la civilización romana siempre estuvieron muy presentes el mundo norte africano, Egipto y el Próximo Oriente. La República romana ya se había anexionado entre el siglo I y II las ricas tierras de Mauretania, Numidia, la Cyrenaica, Egipto, Arabia, Palestina y Syria. Con Trajano el Imperio llegó hasta el Mar Rojo y el Río Eúfrates y el emperador Adriano viajó durante la mitad de su reinado por al menos treinta de sus provincias, inaugurándose así un novedoso reinado con un emperador altamente viajero que demostró a lo largo de su mandato su pasión por lo griego y por el lujo y exotismo de todas aquellas provincias que visitó. Oriente ya significó en parte para los romanos un mundo repleto de lujos nada despreciables.



David Roberts, *La puerta del gran Templo de Baalbeck*. Royal Academy of Arts. Londres.

²² Navarro, J. L., *Los persas*, Ediciones Clásicas, S.A., 1996

Siglos más adelante, el cristianismo, fe nacida en Próximo Oriente, una religión de raíz no occidental, será asumida y, administrada y dirigida desde Occidente, desde la Roma tardo-imperial y desde la Roma medieval de los Papas. Desde su origen en tierras de Judea se extendió por Europa a lo largo de la Edad Media, constituyendo desde entonces un nexo de unión entre comunidades orientales y occidentales de la misma fe.

En realidad, el orientalismo tiene su nacimiento formal como campo de estudio erudito a partir de la decisión tomada en el Concilio de Viena, en 1312, de establecer una serie de cátedras de árabe, griego, hebreo y siríaco en París, Oxford, Bolonia Aviñón y Salamanca²³. También en el transcurso de la Edad Media algunos viajeros trazaron las rutas del comercio hacia Oriente y construyeron un sistema regulado de intercambios comerciales, como Marco Polo y después de él Lodovico di Varthema y Pietro della Valle. Las peregrinaciones militantes europeas, las Cruzadas, hacían contactar a los europeos con un Oriente considerado entonces como tierra de infieles, temido por el horror otomano, aunque era un mundo deseado y admirado.

Toda la literatura popular y relatos vividos en las lejanas tierras orientales dieron lugar a un archivo con una estructura interna que se construyó a partir de esa literatura relacionada con estas experiencias y de la que proviene un número restringido de géneros típicos como el viaje, la historia, la fábula, el estereotipo y la confrontación polémica. Estas lentes a través de las cuales se observa Oriente, según Edward Said, modelan el lenguaje, la percepción y la forma del contacto entre el Este y el Oeste²⁴.

Tras un mundo medieval en el que las grandes ciudades de Oriente como Bagdad, Damasco, El Cairo, -también la propia Córdoba- fueron el modelo de lo urbano, el paradigma del comercio, del lujo, de la cultura y de la ciencia, Occidente tomará el relevo en la Baja Edad Media y en el Renacimiento para protagonizar un papel rector y ordenador del mundo, pero bebiendo de él. Precisamente, en un brillante trabajo titulado "*El bazar del Renacimiento*", el profesor Jerry Brotton²⁵, su autor, nos muestra como Europa aprovechó todos los recursos que le brindaba Oriente para despegar y vivir una edad de oro. Jerry Brotton, que se encuentra en una línea de investigación similar a la de

²³ Said, E., *opus cit.*, pp. 81-82.

²⁴ *Ibidem*, pp. 92-93.

²⁵ Véase Brotton, Jerry, *El Bazar del Renacimiento*, Editorial Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 2004.

John M. Hobson, sostiene que entre 1400 y 1600 Europa se definió a sí misma gracias al comercio y a la competencia con sus vecinos islámicos, africanos y asiáticos.

Por otro lado, la República de Venecia sería el mejor ejemplo de ese Estado europeo que renace, que se relaciona con Oriente y roba para sí el mito de la prosperidad oriental. Venecia suplanta a Oriente dentro de Occidente y extrae altos beneficios de ello. Esta ciudad fue desde los siglos bajo medievales un hito de lo oriental en Europa, pues sus relaciones con el este del Mediterráneo, especialmente con Egipto, pero también con el Imperio Bizantino, luego Otomano, y Persia, acercaban e introducían un orientalismo real, auténtico, palpable. Su carácter de potencia comercial global, abierta al comercio internacional, es decir al comercio oriental, la convierte en paradigma de la tesis que defiende un protagonismo contundente de Oriente en la ascensión de la civilización occidental y unos lazos globales entre Occidente y Oriente permanentes²⁶.



Anónimo veneciano, *Recepción de los embajadores venecianos en Damasco*, 1511. Óleo sobre lienzo, Museo del Louvre.

²⁶ Véase Hobson, John M., *opus cit*, 2006, pp. 77-79.

La República veneciana estableció consulados y colonias de comerciantes por todo el Mediterráneo Oriental, y, en una línea algo menos brillante, insistió y propuso en la cuarta Cruzada contra el Islam saquear, precisamente, las riquezas de Constantinopla. Marco Polo abrió la imaginación de muchos europeos con sus relatos, en los que mostraba sus vivencias y percepción de los templos dorados, las minas de rubíes y otras maravillas que había visto en sus viajes por el Oriente, así como los suntuosos palacios y la deslumbrante vida cortesana del Gran Kan, que sobrepujaba en refinamiento y elegancia todo lo conocido en la Europa medieval. Durante sus veinticuatro años como prisionero del Gran Kan, en China, recorrió todo el Oriente. Desde Venecia había partido a Constantinopla, y desde allí al Extremo Oriente. Dos siglos más tarde Cristóbal Colón no encontró esa China descrita por Marco Polo, pero la inspiración que el veneciano despertaba como mito comercial y símbolo de los viajes a Oriente lo llevó a topar con otro mundo nuevo que descubrir para Europa²⁷. En la Venecia tardo medieval, Gentile Bellini, quien viajó a Constantinopla en 1479 y pintó al Sultán Mehmed II, y Vittore Carpaccio, que pudo haber realizado también un viaje a Oriente, dada su extremada fantasía orientalizante, fueron los principales exponentes del acercamiento de los artistas del Renacimiento veneciano a lo orientalista. Ellos confirman la tesis de Jerry Brotton, pues dan a conocer a través de diversas pinturas un ambiente que defiende lo oriental como posible modelo.

En otro contexto, pero en el mismo tiempo, el Reino Nazarí de Granada, el último bastión del Islam en la Península Ibérica, es un hito histórico como lazo de unión y contactos entre Oriente y Occidente. En gran parte, el mito orientalista de la Andalucía romántica proviene del dilatado e intenso periodo durante el cual el Islam permanece en estas tierras, luego cristianizadas y europeizadas. Además, los mudéjares y los moriscos, como grupos y comunidades relacionados de una u otra forma con el mundo islámico y la estela oriental, alargan durante siglos una buena cantidad de tradiciones, usos y costumbres de raíz no occidental. El Reino de Castilla comerció y mantuvo buenas relaciones de vecindad durante siglos, aprendiendo del lujo y de la suntuosidad islámica, tan exquisita con respecto a la sequedad y austeridad castellana. Verdaderamente Granada y la Alhambra quedarán convertidas en uno de los mayores mitos orientalistas

²⁷ Véase Larner, John: *Marco Polo y el descubrimiento del mundo*. Yale University Press, 1999. Como resultado de un proyecto científico altamente interesante, véase el catálogo de la exposición: “*Venecia y Oriente*”. Instituto del Mundo Árabe, París, 2007. Véase también: Arbeteta Mira, Leticia, *La invención de Oriente en la cultura europea*, Revista Goya, nº 293, Madrid.

ya desde su origen, con una gran proyección de futuro, pues a partir del siglo XVIII Granada y lo nazarí serán el paradigma de un Oriente íntimo e inmediato para los románticos²⁸.

La comunidad mudéjar en la Castilla medieval y moderna favoreció la prolongación de la estética islámica dentro del arte cristiano, propiciando un orientalismo muy temprano en nuestra Historia. Quizás, Pedro I, el Cruel, sea la figura más llamativa y relevante a la hora de hablar del apasionamiento por un orientalismo que, según la herencia patrimonial dejada, debía inundar todas sus residencias reales. Destacables son el Palacio de Tordesillas, en Valladolid, hoy Convento de Santa Clara y el Palacio Real en el interior de los Reales Alcázares de Sevilla. Ambos fueron construidos a la manera del conjunto palaciego de la Alhambra. En los dos palacios los elementos cerámicos y las yeserías nos traen el recuerdo de lo granadino y de la mano de obra indudablemente islámica²⁹.

De otra parte, en estos antecedentes de la visión orientalista encontramos las obras literarias de Dante, Pedro el Venerable, Martín Lutero, el poema del Cid, la Chanson de Roland, el Otello de Shakespeare, en las que Oriente, y sobre todo el Islam, aparece como un agente extraño que representa un papel de intruso en el interior de Europa. Todas las ideas contenidas en estas obras van a ir dando legitimidad a un vocabulario y a un discurso particular sobre Oriente y el Islam. Construirán una visión de profunda fuerza que se irá asentando en el imaginario colectivo de los occidentales, con sus figuras y sus símbolos³⁰.

Dentro del orientalismo que se desarrolla en la Europa del Renacimiento, León el Africano, Hasan bin Muhammed al-Wazzan al-Fasi, hijo de Mohamed el alamín de Fez, es probablemente uno de los personajes históricos orientalistas más simbólicos y felices en la Europa moderna, junto al inigualable preámbulo medieval de Marco Polo. León nació en la Granada nazarí hacia 1483, vivió en Fez, dónde estudió en la Universidad al-Qaraiyn, y posteriormente en Tombuctú, El Cairo y Constantinopla. Su peculiar historia vital comienza cuando al regreso de una peregrinación a La Meca es capturado

²⁸ Véase Galera Andreu, Pedro, *La imagen romántica de la Alhambra*, El Viso, Madrid, 1992.

²⁹ Véase *El Arte Mudéjar*, de Museo sin Fronteras, Electa, Viena, Austria, 2000.

³⁰ Véase en Cabrera, Hashim, *art. cit.*, 1997.

por unos piratas sicilianos, que lo regalan al Papa León X de Médicis, un gran mecenas de la cultura y del arte. Desde ese momento fue convertido en asesor cultural y geógrafo de la corte papal y en profesor de la Universidad de Bolonia, dada su amplia cultura y su conocimiento del mundo oriental y mediterráneo. Su *Descripción de África* fue publicada en Italia en 1526, aportando a los europeos datos exactos de multitud de regiones y reinos hasta entonces bastante desconocidos y olvidados³¹.

Avanzando en el tiempo y, llegado el siglo XVII, conviene tener presente un cierto olvido o desinterés progresivo de lo oriental por parte de los europeos más occidentales. Esto tiene que ver con la complejidad de los asuntos religiosos y de estado de esta época, con la Guerra de los Treinta Años de por medio, que hace volver la mirada hacia lo propiamente europeo, dificultando en parte las relaciones comerciales de grandes países marítimos, como Inglaterra, Holanda o Portugal, con la India y Extremo Oriente. Por otra parte, las relaciones de Europa con el Imperio Otomano son de oposición y confrontación total, por lo que tal situación taponaba en parte las relaciones allende el mundo turco. Sin embargo, en este gran siglo del Barroco, cuna del racionalismo ilustrado, tenemos uno de los estudios más sobresalientes y precursores del orientalismo científico en Europa. Se trata de *la Bibliothèque orientale*, obra del francés Barthélemy d'Herbelot, estudioso que se dedicó toda su vida a elaborar un diccionario enciclopédico sobre el mundo oriental y su cultura. Esta obra fue terminada en 1697 por Antoine Galland, un arabista de reconocido prestigio –el primer traductor en Europa de Las mil y una noches- y discípulo de D'Herbelot. Según Galland, D'Herbelot fue capaz de convencer con este trabajo, sin parangón en la Europa de su tiempo, a miles de europeos de que Oriente y el Islam eran reales, identificables, y alcanzables³².

En el siglo XVIII se va gestando en Europa, principalmente en Francia e Inglaterra, la necesidad de un tratamiento científico permanente con respecto a los temas y estudios sobre Oriente. Este siglo de las Luces constituye un claro precedente del gran momento orientalista europeo del siglo XIX, en el que se irá mezclando un orientalismo científico en la línea de D'Herbelot, Sacy o Renan, y un orientalismo más imaginativo y poético, podríamos decir, en la línea del ocio y del disfrute de los viajeros románticos. Es en este

³¹ Muy interesante, teniendo escrupulosamente presente que es una novela histórica: Maalouf; Amin *León el africano*, Alianza editorial, Madrid, España. 2001.

³² Véase Dew, Nicholas, *Orientalism in Louis XIV's France*, Oxford Historical Monographs, Oxford University Press, 2009, pp.168-204.

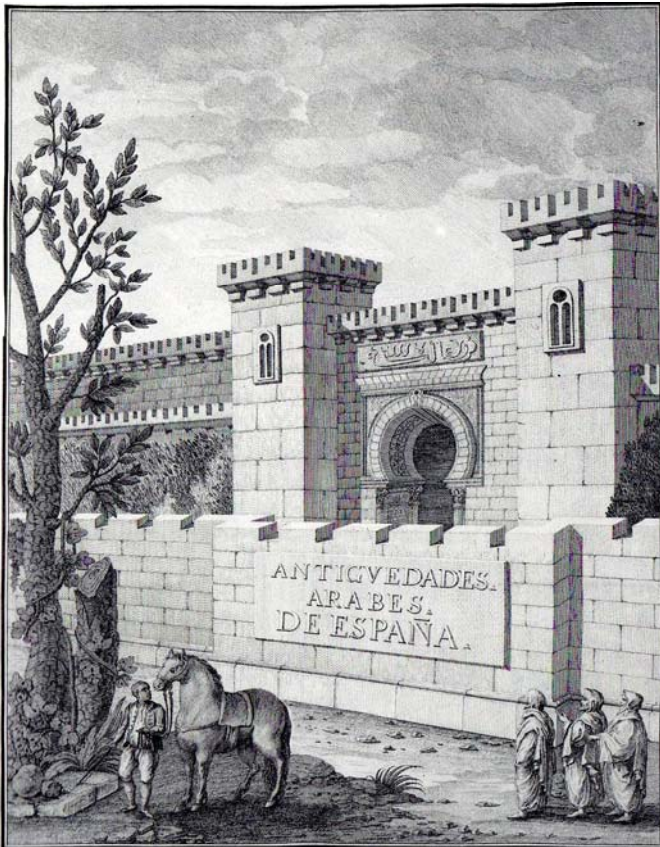
siglo cuando se llevan a cabo las primeras expediciones orientalistas prenapoleónicas, que pretenden desvelar para Occidente algunos de los lejanos misterios del mundo asiático.

En la línea de un orientalismo no científico, podemos destacar una obra literaria que aparece unos pocos años antes de las campañas napoleónicas, publicada en Londres, en 1786, con el título de *Vathek, un cuento árabe*, historia mitad gótica, mitad orientalista, escrita en francés por William Beckford. El escritor británico llevó a cabo muchos de sus sueños románticos, construyendo jardines y arquitecturas neomedievales en sus posesiones de Inglaterra y Portugal, gracias a su acaudalada fortuna. Su obra tuvo gran éxito en la Inglaterra y la Francia del cambio de siglo, despertando un gran interés por lo oriental en fechas todavía prerrománticas. *Vathek* era el noveno califa de la dinastía de los Abasíes, y había ascendido al trono a una edad temprana. Fue adicto tanto a lo sobrenatural, como a las más terrenales diversiones, obsesionándose con las mujeres y los placeres de la carne, pasión por la que ordenó la construcción de cinco palacios: “*los cinco palacios de los sentidos*”, en una línea de evidente megalomanía y grandilocuencia, la que comenzaba a impactar en los imaginarios y las mentalidades de los europeos del momento. *Vathek* es simplemente un ejemplo del caldo de cultivo que se va forjando en la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII, ejemplo que alumbrará una tendencia que, lejos de estar en la línea del conocimiento erudito sobre Oriente, va encaminada hacia la ensoñación orientalista, el viaje romántico y las vivencias directas en las regiones de Oriente³³.

En el ámbito español podríamos destacar dos hitos verdaderamente remarcables en este interés creciente por todo lo oriental en general, y por lo árabe en particular. Primeramente, señalar el viaje de tipo ilustrado que los arquitectos Juan Pedro Arnal, Juan de Villanueva y José de Hermosilla hicieron a Andalucía, organizado por la Real Academia de San Fernando en el año 1765. Producto de este viaje fue la obra *Las Antigüedades árabes de España*, publicada en 1780 y 1804, con numerosos y excelentes dibujos, que serviría como un primer acercamiento científico y valorativo al arte

³³ William Beckford, *Vathek, un cuento árabe*. Torre del Viento ediciones, Palma de Mallorca, 2001. Este autor británico estuvo en tres ocasiones en la Península Ibérica, sobre la que escribió un libro titulado *Italy, with sketches of Spain and Portugal*, publicado en Londres en 1834.

hispanomusulmán³⁴. En segundo lugar cabe recordar también la interesante trayectoria de Pascual de Gayangos y Arce, nacido en Sevilla en 1809 y considerado como uno de los grandes intelectuales españoles del siglo XIX. Fue uno de los primeros arabistas españoles, formado en *L'École spéciale des langues orientales vivantes* de París con Silvestre de Sacy. Tras numerosas estancias en París y Londres, dónde se interesó por los estudios orientales y por la lengua árabe, fue nombrado catedrático de árabe de la Universidad de Madrid, cargo que desempeñó de 1843 hasta 1871.



Frontispicio de *Las Antigüedades Árabes de España, Ingreso de La Alhambra de Granada*, Calcografía.

Nos interesa especialmente la participación de Pascual de Gayangos en la obra *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*, estudio que incorporaba numerosas litografías de los arquitectos M. Jules Goury y Owen Jones, los autores de este tratado sobre el arte de la Alhambra. Gayangos realizó una completa transcripción de las inscripciones árabes de la Alhambra y una historia de los reyes de Granada. La obra fue publicada en Londres en dos volúmenes entre 1842 y 1845 y tenemos noticia de que el Duque de Montpensier poseyó una edición que regaló a su muerte como simbólico

³⁴ Véase, Rodríguez, Delfín, *José de Hermosilla y las antigüedades árabes de España: la memoria frágil*, Fundación Cultural COAM, Madrid, 1992.

obsequio a uno de los arquitectos que estuvo a su servicio, Baldomero Botella, uno de los artífices que participan de la construcción de su sueño orientalista en Sanlúcar de Barrameda, donde levantó un amplio complejo palaciego de estética neoárabe, tema que trataremos más adelante en profundidad³⁵.

Napoleón, con su sueño de emular las posiciones y conquistas de Alejandro Magno sobre Oriente, y con su gran campaña sobre Egipto marca un antes y un después en las relaciones de Oriente y Occidente, así como en el conocimiento -y los métodos empleados para ello- que sobre Oriente poseen los europeos. Para las fechas de esta expedición militar, 1798-99, el imperio británico ya estaba en práctica dominación de la India y pretendía crear un corredor seguro entre Europa y Asia para el intercambio de productos y comunicaciones. El que Bonaparte se lanzase al mundo sirio y egipcio con un afán bélico y dominador está en plena relación con ese choque de intereses entre dos naciones que pretenden convertirse en grandes imperios dominadores. Esta campaña sobre Egipto y la *Description de l'Égypte*, es decir, el producto de una campaña científica paralela a la militar, crean sin ambages el orientalismo tal como lo entendemos en la Edad Contemporánea, así como el punto de partida para un fuerte colonialismo. Egipto y África del Norte serán desde entonces no sólo campo de dominación, sino de estudio, reflexión y lugar de sueños y viajes. Los europeos comenzaron a entender que Egipto era parte del pasado trascendental de la civilización de Occidente, así que todo contacto o viaje hacia aquel lugar se convertiría en un acercamiento a los orígenes de la memoria occidental³⁶.

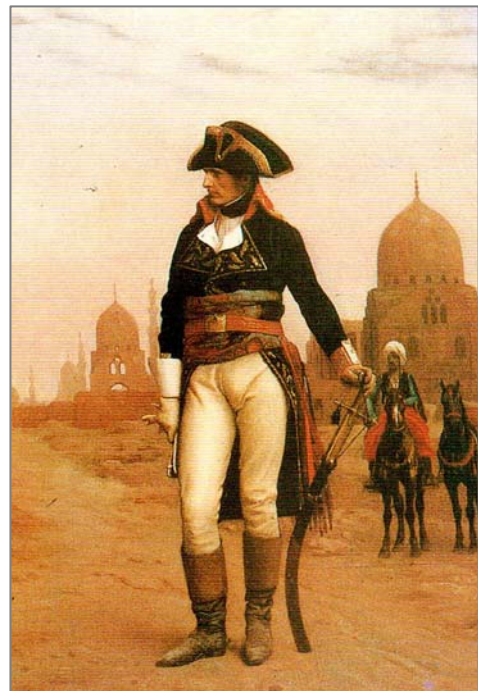
La expedición científica de Napoleón a Egipto llevó a un grupo de ciento cincuenta y cuatro científicos, reclutados minuciosamente. Eran expertos en distintas materias y disciplinas, biólogos, ingenieros, arqueólogos, geógrafos o historiadores, que formaron *la Comisión de las Ciencias y de las Artes de Oriente*. Entre ellos figuraban el matemático Gaspar Monge, el químico Claude Louis Berthollet, el geólogo Déodat de Dolomieu o el barón Dominique Vivant Denon, años más tarde director del Museo del Louvre. Bajo la dirección de Vivant Denon, realizaron labores de ingeniería y urbanismo e introdujeron mejoras de infraestructura. Estudiaron la posibilidad de

³⁵ Véase Campos Romero, M^a Ángeles, *Jones, Owen, Goury, Jules, Gayangos y Arce, Pascual de, Planos, Alzado, Secciones y detalles de la Alhambra*, Akal, Madrid, 2001.

³⁶ *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'armée française*. 24 Volumes, Imprimerie C. L. F. Panckoucke, París, 1821-1830.

construir un canal entre el Mediterráneo y el mar Rojo, desde Suez -el proyecto que se materializaría años más tarde, durante el reinado de otro Bonaparte, Napoleón III, y de la mano de Ferdinand de Lesseps-, y al mismo tiempo, exploraron el Nilo y los restos arqueológicos del Antiguo Egipto³⁷.

Desde la irrupción de Napoleón Bonaparte en el mundo europeo, Oriente en general y, Egipto en particular, no sólo quedan transformados en territorios susceptibles de estudio, visita y conquista, sino que además generan una moda artística que conecta y se inserta dentro del neoclasicismo, conocido como el *Retour d' Egypte*. Esta corriente inundará con las formas artísticas egipcias todo el mobiliario oficial –artes decorativas en general- de Europa en la primera mitad del siglo XIX. También se produce un lanzamiento espectacular de los estudios sobre la lengua árabe, con la apertura de una *École Publique des Langues Orientales* en la Bibliothèque Nationale de París, y la egiptología avanza pasos inconmensurables con las nuevas vías de estudio inauguradas por Jean Baptiste Fourier, director del Instituto de Egipto en El Cairo y director de la comisión científica en la expedición napoleónica de 1798-99, uno de los autores responsables de la *Description d'Egypte*, así como por Champollion, considerado uno de los padres de la nueva ciencia³⁸.



Jean-León Gérôme, *Bonaparte en Egipto*, ca. 1867-68. Princeton University Art Museum.

³⁷ E. Said, *opus cit.*, pág. 129.

³⁸ Puede verse el análisis que hace Edward Said en su libro *Orientalismo* sobre la irrupción de Bonaparte en Egipto y sus consecuencias. E. Said, *opus cit*, pp. 118-134.

Por otro lado, podríamos considerar a Goethe como uno de los grandes hitos que representan el inicio del Orientalismo contemporáneo, pues conecta un Orientalismo de tipo ilustrado con otro de una novedosa raíz romántica. Tras la Europa napoleónica irrumpe con la suficiente fuerza como para mostrar en sus escritos y estudios sobre el Islam un intenso y personal apasionamiento, por lo oriental en general, y por musulmán en particular. Como hijo de la Ilustración, estudió la cultura islámica desde una perspectiva de gran erudición y objetividad. Fue un defensor de la tolerancia religiosa y se interesó por el estudio de un Corán veraz y no malinterpretado por los fanatismos religiosos. Como precursor del Romanticismo se lanzó a la construcción de un mundo oriental propio, alimentado por las lecturas de los libros de viajes de Michaelis y Niebuhr, la poesía persa, el estudio del Corán, o el análisis de *Las Mil y una Noches*, que acabó por plasmarse en su libro de poemas *Diván de Oriente y Occidente*, publicado en 1819. Si bien con este poemario Goethe colabora con la creación de una literatura considerada como orientalista, que genera en Europa, junto a las obras de Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Nerval, Flaubert, Lane o Scott un discurso sobre Oriente basado en el exotismo, también su humanismo de altas miras le lleva a pensar, ya en momentos tan tempranos, sobre la necesaria construcción de una sana reciprocidad entre Oriente y occidente. Esta por tanto comunicando conscientemente a través de su obra y su pensamiento la necesidad de una comunicación fluida entre el Este y el Oeste³⁹.

Las campañas coloniales en el norte de África y Oriente Próximo, que se abren paso tras la etapa napoleónica, supondrán el mayor y más intenso acercamiento de los europeos a lo denominado como Oriente y, desde luego, no en la línea apuntada por Goethe. Los años de dominación y soberanía occidentales, hicieron que Oriente dejara de ser algo lejano y exótico para convertirse en el espacio concreto de la presencia colonial. Tras convertir numerosos territorios de la cuenca mediterránea en protectorados, irrumpen los viajes a Oriente, generalizados por el avance de los transportes y por la extensión del poder de la burguesía, clase social más abierta e interesada por descubrir nuevos mundos. Marruecos, Argelia, Túnez, Egipto, Siria, Palestina y Turquía, todas culturas de religión y vida islámicas, serán los mitos orientalistas más buscados, deseados y frecuentados, tanto por las fuerzas colonialistas,

³⁹ *Ibidem*, pp. 43, 47, 168 y 341.

como por los viajeros románticos. Se deja atrás el mundo descrito por los trabajos y visiones de Renan y Sacy, de naturaleza ilustrada y teórica, o las imaginaciones de Beckford, Byron o Goethe. El contacto directo y verdadero con las civilizaciones orientales daría una experiencia material que miraba hacia una realidad auténtica, aunque después, esa realidad vivida y disfrutada disparase de nuevo los sueños y las fantasías. Precisamente el Duque de Montpensier, como muchos jóvenes europeos, iniciará su acercamiento con Oriente a través de su participación en las conquistas coloniales que la Francia de Luis Felipe llevará a cabo en Argelia y Marruecos⁴⁰.



Léon-Jean-Basile Perrault, *La prise de la smala D'Abd-el-Kader*, detalle. Ca. 1865. Colección particular.

Otro gran hito de conexión entre Oriente y Occidente aparece en la década de 1840 con la construcción del Canal de Suez, obra del ingeniero francés Ferdinand de Lesseps, quien por medio de un proyecto técnico materializó las ambiciones del espíritu orientalista más visionario y atrevido. Si antaño Asia fue distante y extraña, y el Islam

⁴⁰ Muy interesante es el estudio de Tocqueville sobre la colonización francesa de Argelia. *De la colonie en Algérie* fue publicado en 1847, estudio con el que, en fechas tan tempranas, este intelectual da a conocer matices no tan positivos del colonialismo. Llega a sentenciar con respecto a “los árabes” de Argelia que “por encima de todos los placeres, prefieren huir al desierto que vegetar bajo un amo”. Desprecia así el colonialismo que llevará a Francia al imperialismo más salvaje, como él mismo afirma. Véase Valiunas, Algis. *Encountering Islam. Western travelers in the Muslim world. Tocqueville, Twain, Chateaubriand, Lawrance, Lane, Doughty, Burton*. Claremont Review of Books, Volume VII, Number 2, Spring, 2007.

un peligro para la Europa cristiana, ahora era preciso recrear el Oriente, convertirlo en socio servicial y sumiso por medio de una gesta científica y técnica que no dejara lugar para la duda.⁴¹ Precisamente la Francia de Luis Felipe financió en parte el grandioso proyecto, y su hijo, el Duque de Montpensier, en su Viaje a Oriente en 1845, se muestra especialmente interesado por ir a comprobar in situ la marcha de aquellas grandiosas obras. Posteriormente se convertirá en accionista de la *Sociedad Universal* del Canal de Suez, recibiendo a menudo información sobre dicho asunto para hacer inversiones⁴².



Sebah, *Canal de Suez*. Fotografía, ca. 1875. Biblioteca de la Universidad de Chicago.

Sin lugar a dudas, los capítulos más interesantes y atractivos de la historia del orientalismo, por su riqueza y por la pasión que despiertan, son los de la literatura de viajes y la pintura. En el siguiente capítulo haremos un breve recorrido por las impresiones y circunstancias de algunos viajeros, ya que además Antonio de Orleans se embarcó junto al escritor Antonio de Latour en un recorrido que habría de abrirle un mundo nuevo que le impresionaría y recordaría durante toda su vida. El capítulo sin

⁴¹ En Cabrera, Hashim, *art. cit.* 1997.

⁴² Archivo Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda (En adelante AOBS), Leg. 108, Pieza 16. Asuntos Canal de Suéz.

embargo de la pintura orientalista es inabarcable, incluso para un breve acercamiento, pero no podemos dejar de citar a algunos de los artistas orientalistas más destacados y sus intereses, aquellos que generaron una iconografía romántica sobre el mito de Oriente. La importancia de la primera pintura orientalista francesa, con autores como Jean Etienne Lio, Horace Vernet, Alexander Gabriel Decamps, Ingres, Gros, Gericault, Delacroix, Eugene Flandin, J. L. Gérôme o Papety, e inglesa, con artistas de la fama de David Roberts, David Wilkie, John Frederick Lewis, William Holmant Hunt, Frederic Leighton, Arthur Melvilla o Frank Dillon, etc, no posee parangón en el mundo europeo. Esta pintura acerca Oriente a Occidente, casi con más fuerza que las novelas y la literatura de viajes. En Francia y Gran Bretaña la pintura orientalista llegó a constituir un género independiente, de fuerte personalidad y proyección, algo inimaginable en otros países⁴³.



J. A. D. Ingres, *El baño turco*, 1862. Museo del Louvre.

⁴³ Para la pintura orientalista europea pueden verse los siguientes estudios: Thornton, L., *Les Orientalistes. Peinades voyageurs, 1828-1908*, ACR Edición, Courbevoie, 1983. Y, Davies, Kristian, *The Orientalists, Western Artists in Arabia, The Sahara, Persia and India*, Laynfaro, Nueva York, 2005.

Los retratos, los temas de la vida cotidiana, las escenas exteriores urbanas, o las domésticas, las tradiciones y costumbres, los harenes, los zocos, el hogar, los interiores domésticos y confortables, y un sinfín de variadas atmósferas quedaron reflejados en pinturas que mostraban el Oriente más deseado y el más soñado, el más vivido, pero también el más caprichoso, repleto de fantasías e imaginaciones. En las cartas que Delacroix escribió a sus amigos durante su viaje a Marruecos y Andalucía en 1832, el pintor llega a afirmar que en *este poco tiempo* –seis meses de viaje a Marruecos- *he vivido veinte veces más que en varios meses en París*. Justo con estas palabras se define el apasionamiento con el que muchos artistas y gente de cultura en la Europa decimonónica se lanzaron al descubrimiento del mundo oriental⁴⁴.

Los europeos, fundamentalmente británicos y franceses, compartieron no sólo la tierra dominada, también los beneficios y la soberanía, y esa especie de poder intelectual que Edward Said ha denominado Orientalismo, y que, en cierto sentido, constituyó la biblioteca o archivo de las informaciones que fueron en común e incluso al unísono adquiridas. Lo que mantuvo ese archivo unido fue un parentesco ideológico y un conjunto unificador de valores que habían demostrado su eficacia de diferentes maneras. Estas ideas explicaban el comportamiento de los orientales, les proporcionaban una mentalidad, una genealogía, una atmósfera y, lo más importante, permitían a los europeos tratarlos e incluso considerarlos como un fenómeno con unas características regulares⁴⁵.

⁴⁴ Joubin, André, *El Viaje de Delacroix a Marruecos y Andalucía*. Editorial Terra Incógnita, Barcelona, 2002, pág. 38.

⁴⁵ Said, E., *opus cit.*, pp. 64-65. Said concluye su estudio con una visión del concepto de Orientalismo fría y descargada de tópicos y fantasías ociosas. Lo veía al fin como un conjunto de represiones y limitaciones mentales más que como una simple doctrina positiva. Acaba afirmando que si la esencia del Orientalismo es la distinción incuestionable entre la superioridad occidental y la inferioridad oriental, debemos analizar y observar cómo el Orientalismo, a través de su evolución y de su historia subsiguiente, profundizó e incluso agudizó esa distinción.

5. 3. LOS EUROPEOS EN ORIENTE. ROMANTICISMO, DIPLOMACIA Y COLONIALISMO: EL VIAJE A ORIENTE DEL DUQUE DE MONTPENSIER Y ANTONIO DE LATOUR.

Poco antes de celebrarse en 1846 las Bodas Reales españolas entre la reina Isabel II y Francisco de Asís, y la infanta Luisa Fernanda de Borbón y Antonio de Orleans, Duque de Montpensier, éste último, nuestro protagonista, había realizado un espectacular viaje por tierras orientales. Como tantos embajadores, diplomáticos, militares o escritores, artistas y jóvenes pudientes con curiosidad, este hijo menor del Rey Luis Felipe de Orleans se aproximó también a un mundo mítico del que comenzaba a hablarse con especial apasionamiento¹. Montpensier realizó un amplio tour que comenzó por la ribera africana del Mediterráneo y finalizó en las costas griegas, en compañía de su preceptor, el escritor e intelectual Antonio de Latour². Las tierras recorridas fueron con exactitud las de Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. El viaje se realizó en el verano de 1845; no hacía nada nuevo, ni era el primero ni sería el último. Tan solo se embarcaba en un proyecto cultural y educativo común para el ambiente romántico de mediados del siglo XIX. Sin embargo, más adelante analizaremos que el objetivo cultural no era el único, ni el principal, al menos no para Luis Felipe de Francia, que había diseñado escrupulosamente el recorrido. La saga familiar a la que representaba Montpensier esperaba beneficios añadidos de otra índole.

Antonio de Latour era profesor de la Universidad de París y escritor, e instruye y acompaña como profesor y secretario personal al Duque de Montpensier; su interés en el viaje es triple: por un lado el de asesorar e instruir al duque en este recorrido por tierras tan históricas –y tan apetecidas política y culturalmente–, por otro lado, contemplar y comprobar él mismo la cultura y las costumbres³ de estos territorios, y

¹ Desde finales del siglo XVIII, los viajes se generalizaron entre los jóvenes acomodados y burgueses europeos. El Grand Tour se había puesto de moda como experiencia de partida para el estudio de las distintas naciones europeas, así como de sus civilizaciones madres. Sin embargo, Champollion, Chateaubriand, Lamartine, y un gran número de seguidores posteriores, abrieron el nuevo mundo oriental a los europeos. El espectáculo quedaba servido. Véase Catálogo *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Fundación El Monte. Sevilla. 2002.

² Algunas de las obras más famosas de Antonio de Latour (1808-1881) como escritor son: *Viaje de S.A.R. a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia*, publicada en París en 1847, *Estudios sobre España, Sevilla y Andalucía*, publicada en París en 1855 o *La Bahía de Cádiz, París, 1858*.

³ El Costumbrismo es un fenómeno de implantación europea, que vuelve la mirada sobre el mundo más próximo, particular y concreto. Antonio de Latour pertenece a la nómina de los escritores costumbristas más famosos de España. El Andalucismo le llegará por su establecimiento en esta región junto al Duque de Montpensier, así como por su amistad con la escritora Fernán caballero. Véase Álvarez Barrientos, Joaquín. *Costumbrismo Andaluz*. Universidad de Sevilla, 1998.

también, como objetivo crucial, escribir una crónica de los lugares y personalidades visitadas. Esta crónica quedaría para informar del proyecto, -debidamente llevado a buen término-, pues este poseía un inevitable carácter político y diplomático que Europa entera debía conocer⁴.



Charles Cumberworth, *El Duque de Montpensier como coronel de artillería*. Mármol, 1845. Colección particular⁵.

Para el Duque de Montpensier el viaje significó su primer gran recorrido cultural por tierras extranjeras, al mismo tiempo que en el citado tour, él se jugaba la confianza de su padre Luis Felipe con respecto a su carrera política y principesca. El rey de Francia había confiado al menor de sus hijos un nuevo acercamiento, de evidente cordialidad diplomática, de la nación francesa con todas esas regiones y territorios de la ribera mediterránea⁶. En su discurso de agradecimiento en tierras tunecinas, Montpensier sentenciaría: “*señores, agradezco infinito los sentimientos de acogida (...); en esta*

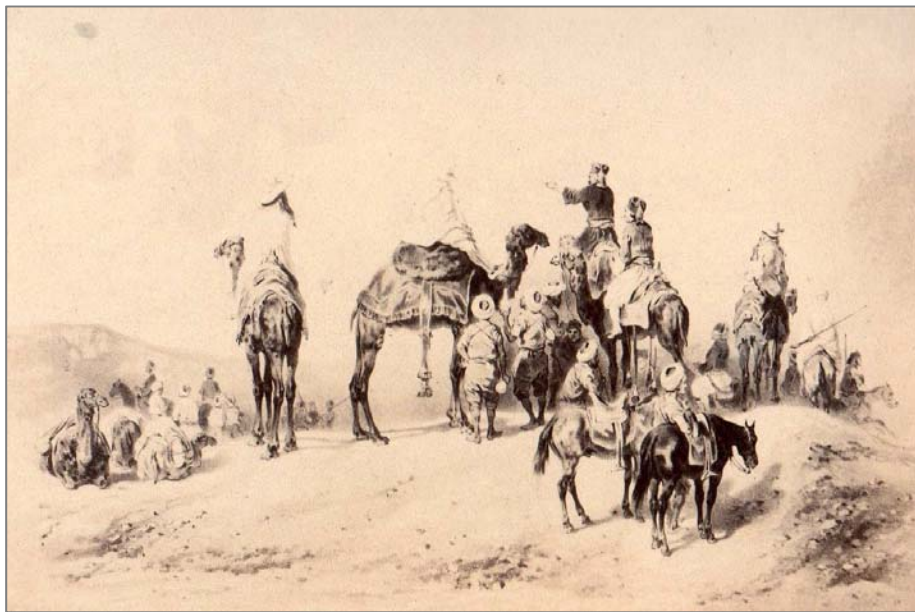
⁴ Luis Felipe de Orleans y la monarquía francesa, de la que él es ahora su fiel guardián, no dudan en trabajar en la vía político-diplomática para mejorar y ampliar relaciones con el Magreb, Grecia y Turquía. La Monarquía Orleans no olvida la idea napoleónica de hacer de Francia la nación que liderase Europa y el Mediterráneo. Véase Dumas, Alejandro, *Historia de la vida política y privada de Luis Felipe*, 2 Tomos. Tipografía de la Unión Comercial y Literaria. Madrid, 1852.

⁵ Esta escultura de Charles Cumberworth muestra al Duque de Montpensier a la edad de veintiún años, justo en el momento en que realiza su Viaje por Oriente.

⁶ En González Barberán, Vicente. *Semblanza de los Orleans*, en Lleó Cañal, Vicente. *La Sevilla de Los Montpensier*, Focus, Sevilla, 1997. En años anteriores a 1845, otros hijos de Luis Felipe participaron como oficiales en la Guerra colonial de Argelia, actuando también a nivel diplomático en aquellas tierras.

*costa africana, hace siglos que no ha desembarcado ningún nieto de san Luis*⁷. El objetivo de extender la influencia de la monarquía francesa en el Mediterráneo salta a la vista en estas palabras. Las razones de estado son con directa evidencia la base del viaje, lo que no eliminaba, ni en Latour ni en Montpensier, la esperada y fervientemente deseada lección romántica de las tierras orientales que iban a visitar.

Para Edward Said, un especialista ya casi mítico en las corrientes orientalistas, todo viajero que recorría Oriente traía, en su testimonio posterior al viaje, una ideología sobre *el otro* que alimentaba la ideología de dominación de Occidente sobre Oriente. En amplia medida esta tesis se cumple en Montpensier, como príncipe de una casa real de una nación en expansión, así como en Latour, hombre conservador y fiel a los principios marcados por la Casa de Orleans. Sin embargo, y con otro punto de vista, el historiador Maxime Rodinson, ha defendido que en ciertos legados culturales dejados por muchos viajeros no se traslucía esta ideología de dominación de Occidente sobre Oriente, sino que en sus objetivos primordiales se entreveía básicamente un cierto tipo de fascinación, reflejada por la atracción hacia el exotismo y lo diferente⁸.



Voyage de S.A.R Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grece. Visita oficial del Duque de Montpensier a Suez, en Egipto. Álbum de litografías. Diseño de M. de Sinety. París, 1845. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

⁷ Latour, Antonio. *Viage de S.A.R. el Serenísimo Duque de Montpensier, a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas.* Edición traducida del francés por D. Pedro L. A. Dupouy y publicada en Sevilla en 1849. Imprenta de El Independiente, pág. 11.

⁸ Véase Rodinson, Maxime. *La Fascinación del Islam*, Júcar Universidad, Barcelona, 1989.

En este último nivel de interés meramente cultural, y al margen del carácter de estado del proyecto de la Casa de Orleans para con Oriente, el viaje de Montpensier no sólo debe enmarcarse en la línea ilustrada de la investigación y el aprendizaje sobre un territorio alejado y desconocido, sino también en la propia de un ambiente romántico y europeo de búsqueda de lo oriental. El gusto por lo desconocido, lo exótico, unido también a la bohemia insatisfacción por el presente, propiciaba –casi de forma generalizada en las clases intelectuales europeas- la búsqueda de un pasado que no fuese abstracto, sino que aún pudiera vivirse. El Oriente mediterráneo, España, Andalucía, el sur de Italia, ofrecían un flash back hacia el pasado, una mirada real y cercana, relativamente pura, a otras épocas ya vividas, a siglos anteriores. En este momento romántico de mediados del siglo XIX atraía e impactaba el Medioevo y el mundo árabe, las civilizaciones de occidentalidad perdida o nunca encontrada, como si se tratase de un necesario peregrinaje hacia los orígenes, un viaje de regreso hacia el propio pasado de Occidente. Constantinopla, El Cairo, Alejandría, Tánger, Fez, Córdoba, Granada o Sevilla se convirtieron en las codiciadas perlas urbanas de un Oriente que las conservaba como un espectáculo real y aun vivo⁹.

Montpensier, como joven príncipe que recibe una esmerada y cuidada educación – Luis Felipe así lo diseñó con todos sus vástagos-, no permanecería al margen de esta moda del tour o viaje de instrucción, mitad ilustrada, mitad romántica, tan viva y efervescente por otra parte en Francia desde hacía ya tiempo. Teniendo en cuenta que los franceses mantienen durante el siglo XIX muy fija la mirada sobre el Mediterráneo islámico y el Oriente Próximo, no es de extrañar que de forma paralela a los primeros viajes y campañas militares por Oriente, surja un gusto y una intención generalizada en la sociedad por visitar esos territorios, evidentemente con intenciones verdaderamente diversas. Este surgimiento del viaje por Oriente no elimina en Francia el gusto por el tour italiano, de claro corte ilustrado. Digamos que en el transcurso del siglo XIX se abre una nueva vía alternativa. El Viaje se diversifica, aumenta y se acaba generalizando por el avance técnico de los transportes¹⁰.

⁹ Algunas ideas interesantes sobre el interés por viajar a Oriente pueden extraerse de Martí Muñoz, Antoni, en *Espacio del Deseo*, artículo dentro del Catálogo de *Pintura Orientalista Española, 1830/1930*. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988.

¹⁰ Véanse algunas ideas en la novela de Hesse, Hermann, *El viaje a Oriente: una peregrinación alegórica hacia los límites de la realidad*. Oniro, Barcelona, 1997.

Hemos visto en el capítulo anterior que la pasión de Francia por el descubrimiento del mundo oriental comienza con la agresiva política de expansión territorial del Imperio napoleónico. Precisamente en 1798 Napoleón Bonaparte, tras una exitosa campaña militar en tierras italianas, se lanza al mundo sirio y egipcio con el objetivo de estrangular las relaciones entre la competidora imperial Gran Bretaña y su colonia asiática, la India. También era un proyecto bonapartista el convertir Egipto en un protectorado francés. Además, Egipto se puso de moda en la Europa de la Ilustración, a la que se veía como cuna de civilizaciones y madre de la cultura europea y oriental. Pese a que los objetivos culturales y científicos no eran en realidad los más importantes, el desplazamiento de miles de soldados a los que se sumaron ciento cincuenta y cuatro científicos, entre los que había biólogos, ingenieros, matemáticos, arqueólogos, historiadores y también pintores, acercó a los franceses y europeos a un mundo soñado, aunque poco conocido aún, alejado y fuera ya de la órbita cultural europea¹¹.



Léon Cogniet. *L'Expédition d'Egypte sous les ordres de Bonaparte*, 1835. Museo del Louvre.

¹¹ Véase Vivant Denon, Dominique, *Sin mañana. Viaje al Alto y Bajo Egipto durante las campañas del general Bonaparte*. Ediciones Atalanta, Gerona, 2005.

La publicación de los resultados del viaje napoleónico conmocionó al continente europeo. La *Description de l'Égypte*, publicada en treinta y tres volúmenes entre 1803 y 1828, con cuatro mil páginas y seiscientas litografías, fue el producto final de unas campañas militares y científicas que abrieron los ojos a media Europa sobre las maravillas de la Antigüedad, las cuales estaban en territorios con un presente por hacer y delimitar. Comenzaba una nueva época para el redescubrimiento de un mundo exótico, no europeo, cargado de antigüedades y riquezas. Por otro lado, toda esta aventura despertaba en los gobiernos –particularmente en los de Francia e Inglaterra- el deseo de ganar parcelas de influencia y desarrollo, mercados a sus productos y reconocimiento mundial de su grandeza¹².

Jean-François Champollion, estudioso del mundo egipcio desde su niñez y bien relacionado con especialistas como Jean Baptiste Fourier, director del Instituto de Egipto en El Cairo y director de la comisión científica en la expedición napoleónica de 1798-99, quién le abrió las puertas a la alta egiptología, fue el primer referente de importancia en Francia y en Europa por el descubrimiento de un Egipto que guardaba, además del atractivo del mundo árabe y de las glorias del mundo faraónico de la Antigüedad, un presente por desarrollar en lo relativo al estudio y a la investigación científica egiptológica y orientalista. A *La Description de l'Égypte*, se sumó en los mismos años el descubrimiento del desciframiento de los jeroglíficos por Champollion, lo que conmocionó al mundo entero. Evidentemente Francia explotaría todos estos grandiosos productos científicos recién nacidos para Europa y pendientes de explotar y rentabilizar políticamente¹³.

La misión científica enviada por Napoleón hacia Egipto trataba de reunir e interrelacionar todos los conocimientos sobre la historia y el presente de la antigua civilización de los faraones. Fue planteada con un claro afán de *curiositas*, en el sentido clásico del término, lo que ofrecería a medio plazo un evidente y racional dominio sobre el territorio norteafricano, guardián de un pasado esplendoroso; saber y conocer era

¹² Para el viaje de Champollion, véase: Ares, Nacho, *Jean François Champollion. El padre de la egiptología*. Publicado en *Misterios de la Arqueología y del Pasado*, nº 3, Diciembre, 1997. También para el momento histórico del descubrimiento de Oriente véase: Córdoba Zoilo, Joaquín M^a. *La aventura de la Historia en Oriente*. En revista *La Aventura de la Historia*, nº 6, 1999, pág. 62.

¹³ *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'armée française*. 24 Volumes, Imprimerie C. L. F. Panckoucke, París, 1821-1830.

dominar. Napoleón había comprendido que poseyendo mayor conocimiento sobre la historia de una nación, más incluso que los propios habitantes de la misma, se vence con una superioridad no solo militar. Si a lo marcial se unía lo intelectual y científico el terreno se abonaba doblemente para la dominación.

En un terreno altamente cultural y, también político, y con ese objetivo de aprender directamente sobre las culturas de otros territorios mediterráneos, el viaje del Conde de Chateaubriand significó el punto de partida en Francia con respecto al gusto y al interés, minoritario aun en esos años, por adentrarse en Oriente. La diversión o el ocio no eran vertebrales en su recorrido, como lo será décadas adelante; pretendía analizar las formas culturales y políticas fuera de Europa, con una sana base de ilustrada *curiositas*. Concretamente peregrinó a Grecia, Jerusalén, el norte de África y España, publicando en París en 1811 *Itinéraire de Paris à Jérusalem en revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*, su primera y única obra sobre Oriente, narración de tono ilustrado sobre la totalidad de lo visitado y percibido. Este viaje marcaría supuestamente un antes y un después en su concepción política, pues vuelve a Francia condenando las tiranías de poder; pues por supuesto, algunas vio en el sur del mediterráneo¹⁴.

En otra línea diferente y novedosa, Víctor Hugo, que siempre admiró a Chateaubriand y quiso seguir sus experiencias, poetiza en *Les Orientales*, de 1829, sobre el sueño romántico de vivir en Oriente. En esta obra de poesía lírica, deja maravillados a sus contemporáneos por el exotismo y la sensibilidad que refleja, abriendo una nueva vía orientalista diferente a la descriptiva. Víctor Hugo será el camino para todo aquel que prefiera recrearse en la imaginación y las fantasías sobre Oriente, a menudo al margen de la realidad. Según el historiador Antoni Martí, *Les Orientales* es responsable de esa sensibilidad orientalizante que, desde los primeros decenios del siglo XIX, fue tiñéndose de una cierta perversidad y de una morbosa negligencia cuando poetas y pintores simbolistas reconocieron en Oriente la patria del lujo, la calma y la voluptuosidad, sin saber observar otras evidentes realidades menos magnificentes.

¹⁴ Chateaubriand critica en varias publicaciones la tiranía napoleónica, como en el artículo *Le Mercure de France*, que le costó el exilio. Sin embargo, y paradójicamente, no duda en aceptar el absolutismo de Luis XVIII de Borbón, monarca al que sirvió Chateaubriand como embajador y ministro.

En el mundo británico, en el mismo tiempo, el libro de Edward William Lane, *An Account of The Manners and Customs of the Modern Egyptians*, publicado en Londres en 1836, supuso un descubrimiento de la auténtica realidad de las costumbres y hábitos vitales y sociales de los egipcios de su tiempo. El libro se convirtió en un best-seller, llegando a tener un alto grado de difusión en el ámbito británico. Lane estuvo en Egipto durante dos años y medio, mezclándose con los lugareños, vestido como uno de ellos y tomando nota de todo lo que veía y escuchaba. Su libro fue leído y consultado por multitud de artistas o escritores, como Nerval o Flaubert, los que ya consideraban al libro como un tratado de referencia. Tan comprometido con acercar a sus compatriotas el sabor de lo oriental tradujo *Las Mil y Una Noches*, obra que fue publicada mensualmente entre los años 1838 y 1840, entregas que harían las delicias de una multitud de curiosos y cultos ingleses¹⁵.



Richard James Lane, *Edward Willian Lane*, Escultura, 1829. National Portrait Gallery, Londres.

Siguiendo con el recorrido de escritores viajeros en Oriente, no puede pasarse por alto la alta personalidad de Alejandro Dumas. En 1846, un año después de que el Duque de Montpensier y Latour realizaran su Viaje por Oriente, el rey Luis Felipe de Orleans y su ministro de Instrucción Pública, M. de Salvandy, decidieron enviar a Dumas rumbo a Argelia para que escribiese acerca de ese recién inaugurado protectorado francés, sobre las costumbres de sus habitantes, sobre sus relatos e historias locales, su día a día. El objetivo era el de alentar a la emigración francesa a este nuevo suelo nacional y

¹⁵ Weeks, Emily M., *Cultures Crossed: John Frederick Lewis and the Art of orientalist painting*, en Catalogo de la exposición *The Lure of The East. British Orientalist Painting*, Londres, 2008.

propagar la popularización de la política africanista francesa. Tras duras negociaciones con el gobierno francés para que su estancia allí fuese de lo más rentable y acomodada, Dumas recorrió Argelia y Túnez a bordo de un buque de guerra francés, *Le Véloce*, dispuesto única y exclusivamente para su viaje de estado. Sus vivencias, historias locales, narración de las costumbres, biografías de personajes – en la línea de E. William Lane en Egipto-, se publicaron en París en cuatro volúmenes entre 1848 y 1851. Como podemos observar escritores como Lane y Dumas sirvieron, conscientes o no, a la profunda colonización de sus respectivas naciones sobre estas regiones norteafricanas¹⁶.

Más avanzado el siglo viaja a Constantinopla el conocidísimo escritor Theophile Gautier, que al regresar de una amplia andadura por tierras turcas plasma sus vivencias e impresiones en *Viaje por Constantinopla*, de 1852, y en *Constantinopla*, de 1854. En ambos libros plasma con profunda sensibilidad el espíritu del pueblo turco, adentrando al lector en los modos, usos y costumbres de una región contrapuesta a la europea, pero con una larga tradición de intercambios comerciales y culturales¹⁷.

Por tierras orientales se acercan muchos escritores, artistas, políticos y curiosos franceses que, a su vuelta a Europa, dejan epatados y boquiabiertos con sus impresiones a sus compatriotas. El escritor y diplomático francés Alphonse de Lamartine, visitó dos veces Turquía, la primera en 1833 y la segunda en 1850, incluso tuvo la intención de establecerse en Tire. El sultán Abdül-Mecid le concedió una extensa cantidad de hectáreas de tierra y, aunque nunca volvió a Turquía, las rentas de estos campos fueron su principal fuente de ingresos hasta su fallecimiento en 1869. Lamartine publicó las memorias de sus dos viajes y una *Historia de la Turquía*. Su *Viaje a Oriente* supone el paso desde la mera peregrinación religiosa a Palestina al descubrimiento de un mundo exótico musulmán en el Mediterráneo otomano. En su libro llegará a afirmar que *el viaje a Oriente es uno de los más fuertes ejercicios a los que el hombre puede someter*

¹⁶ Dumas, Alexandre, *Le Véloce. De Cadix à Tunis*, Editions François Bourin, París, 1990. Alejandro Dumas narró oficialmente la boda de los Duques de Montpensier en Madrid en este mismo año de 1846.

¹⁷ Gautier viaja por Turquía, Egipto y Argelia. También por España. Siempre estuvo interesado en vivir la realidad del sueño orientalista y romántico que se asentaba en la Francia en su época. Puede verse la edición de la obra de Gautier, *Constantinopla, París, Malta, Turquía*, de la editorial Abraxas, 2002. Para sus viajes a España véase: Mateos Mejorada, Santiago. *La ensoñación de la Naturaleza en el Vayage en Espagne de Théophile Gautier*. Revista de Filología Francesa, 3. Editorial Complutense, Madrid, 1993

*tanto su corazón como su pensamiento*¹⁸. A partir de Lamartine los viajeros ya no hablan tanto de Tierra Santa como de *Oriente*, comenzando a abusarse de ese término y del adjetivo *oriental*. Se generalizan las publicaciones de los *viajes al Oriente*, que incluían, además de la literatura propia de estos libros, dibujos, imágenes litográficas y, con el tiempo, fotografías¹⁹.

El afamado Gérard de Nerval publicó en París su *Viaje al Oriente*, en 1851. Siria le impresionó tanto que llegó a enamorarse de una joven, hija de un reconocido jeque, y en El Cairo compró una esclava de la Isla de Java. Incorregible bohemio y algo estrambótico, Nerval narró, inventó y evocó felizmente en su obra las noches del Ramadán en Constantinopla. Había escuchado los cuentos recitados o declamados por los narradores profesionales de los principales cafés de Estambul, establecimientos en los que intentaba comprender el significado de lo realmente oriental. Su viaje no tiene programa alguno, se configura en la improvisación misma; Nerval se dejó impregnar de todo lo nuevo, como una forma o camino para construirse o crearse a sí mismo²⁰.

Otro ejemplo, el de Gustave Flaubert es muy revelador para comprender el por qué de estas aventuras románticas a Oriente. Viajó con el fotógrafo Maxime Du Camp, desde 1849 hasta 1851, de Egipto a Palestina, y de allí a Grecia y Asia Menor, siempre en torno al Mediterráneo. Fue un recorrido no turístico, más detenido, pues suponía para él un encuentro con el mito de Oriente, con su cantada belleza, repleta de sensualidad, con un supuesto amor no contaminado por los convencionalismos europeos, no decadente. Para Flaubert, su viaje encarnaba, por fin y de verdad, la búsqueda directa del lugar deseado, el paraíso, donde le gustaría habitar para desarrollar un nuevo yo, que no podía construir ni en la cultura ni en la sociedad occidental²¹. Sus viajes por Oriente significaron el entronque con el sueño de su vida, y que sabemos, le provocó un fuerte impacto, cristalizando sin embargo al final, en una decepción para con su sueño romántico de ese mundo oriental paradisíaco. No obstante, Flaubert volvió a

¹⁸ Tomado de Forest, Marie-Claire, *Gustave Moureau, Sueño de Oriente*, Catálogo MAPFRE, Madrid, 2006, pp. 8-19.

¹⁹ Martín Asuero, Pablo. *El viaje a Oriente de Lamartine, su traducción al español e influencia en los autores hispánicos*. Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos. Número 9, Junio, 2005.

²⁰ En Soriano Nieto, Nieves. *El viaje y Oriente en Gérard de Nerval*. En Revista Convergencias Literatura, Nº 6, 2007.

²¹ Véanse los comentarios de Martí Muñoz, Antoni, en *art cit.*, 1988, pág. 10.

reencontrarse con un Oriente más africano en su recorrido por el norte de África en 1858, con el objetivo de documentarse para su exótica obra literaria *Salammbô*²².

La potente *Campaña de Egipto*, de Napoleón Bonaparte, y las descripciones e impresiones de las vivencias de los viajeros en Oriente inauguraron el Orientalismo decimonónico, el más activo e intenso hasta entonces. Oriente Próximo, Egipto y el norte de África se convirtieron así en objeto de estudio, de comparación, de clasificación, de reflexión, y desgraciadamente, espacio de conquista, dominio y expansión para las emergentes naciones-imperio de Europa, fundamentalmente Francia y Gran Bretaña, que desgarraron aquellos territorios a la vez que eran visitados y recorridos por los viajeros románticos.

De forma paralela a la publicación de las experiencias vividas por los escritores y viajeros a Oriente, la importancia y éxito del movimiento pictórico orientalista, así como de la fotografía, acercaron aun más al europeo las realidades orientalistas y contribuyeron sin parangón en el surgimiento del Orientalismo romántico. Junto a la literatura de viajes, tratados científicos, relatos sobre Oriente y expediciones de diversa índole, la pintura de los artistas viajeros abonó un inmenso campo para la construcción de nuevos sueños. Los artistas románticos vieron en Oriente un mundo colorista, diverso, todavía colmado de antigüedad, de hombres con túnicas y tocados con turbantes –como si de griegos o romanos antiguos se tratase-, tendidos sobre divanes preciosistas, medio desnudos, en atmósferas cálidas y llenas de olor a incienso y especias. Todo es retratado, captado para ilusionar: la luz, los espacios exteriores, el desierto, callejuelas serpenteantes, zocos, el ritmo vital del comercio en las calles, los ambientes domésticos interiores, los baños, las vestimentas y las telas, las alfombras, todo un buscado mundo de ambientes poéticos y lujos suntuarios, al margen de la pobreza existente o del presumible atraso, una realidad que es ocultada²³.

²² Véase Flaubert, Gustave, *Egipto. Viaje a Oriente*. Cabaret Voltaire, Barcelona, 2010. Véase también Maynal, Édouard, Prólogo a la edición de *Madame Bovary*, publicada por Labor en Barcelona en 1970.

²³ Para la pintura orientalista podemos destacar entre muchos estudios: Catálogo de *Pintura Orientalista Española, 1830/1930*. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988. El catálogo de la exposición *The Lure of The East. British Orientalist Painting*, Tate Modern, Londres, 2008. El libro de Davies, Kristian, *The Orientalists, Western Artists in Arabia, The Sahara, Persia and India*, Laynfaroh, Nueva York, 2005. Y, Jullian, P., *Les Orientalistes: la vision de l'Orient par les peintres européens au 19e siècle*. Freiburg, Office du livre, 1977.

A nivel pictórico y fotográfico predominará en Europa un Orientalismo muy naturalista, claramente palpable y muy directo. La atmósfera oriental creada por los pintores recreaba un Oriente intemporal, en muchas ocasiones fuera de tiempo y de lugares precisos. El historiador francés Ary Renan, uno de los primeros especialistas científicos en el conocimiento de la pintura orientalista, afirmaba ya en 1894, en su estudio *La peinture orientaliste*, que el Oriente de los pintores era extremadamente vasto y amplio²⁴. Al igual que les ocurre a los escritores, los pintores viajaron por un Oriente más accesible a partir de las décadas de 1830 y 1840. Siria, Palestina, Turquía, Egipto y el norte de África quedaban bastante cercanos a Europa a raíz del surgimiento del ferrocarril y de la generalización del barco de vapor.



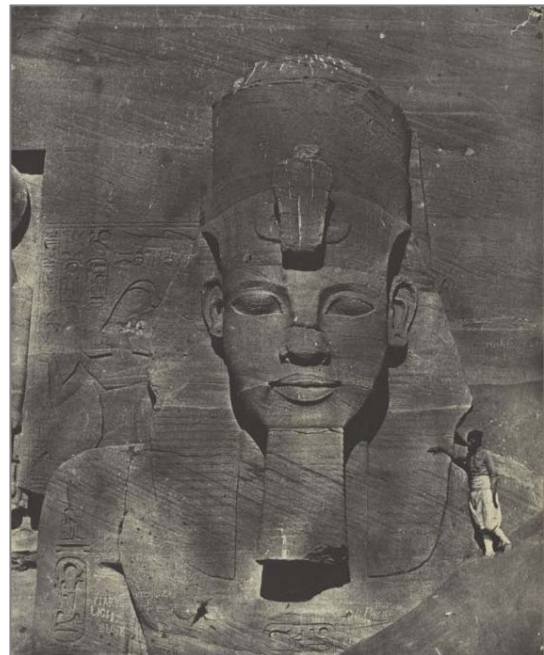
Eugène Delacroix, *Las Mujeres de Argel*, 1834, Museo del Louvre.

Los pintores orientalistas que destacan en los momentos más tempranos, es decir en las décadas de 1830 al 1860, son eminentemente franceses y británicos, debido a la agresiva política de contactos y pronta declaración de intenciones colonialistas en todas estas regiones por parte de estos dos imperios emergentes. El resto de las nacionalidades se incorporan algo más tarde, y con menor intensidad, tanto a los viajes como a esta tendencia y gusto estético por lo oriental. El impacto que estos cuadros, acuarelas y litografías causa en la burguesía europea es proverbial. La iconografía y serie de imágenes creadas se convierten en un mecanismo inigualable para *retener, llevar-traer*

²⁴ En Renan, Ary, *La peinture orientaliste*, Gazette des Beaux-Arts, 1 de Enero de 1894, pág. 43. Tomado de Forest, Marie-Claire, *art. cit.*, 2006, pág. 17.

y *dar a ver* objetos y ambientes tan sólo imaginados hasta entonces. La pintura, y las estampas, mucho más generalizadas, despiertan mayor interés y entusiasmo si cabe por atrapar para estas naciones los lujos y riquezas contemplados. Acelera y da pie a una extensión y generalización del Orientalismo, concebido en todas sus tendencias, y con todas sus consecuencias positivas y negativas. Desgraciadamente, el atroz colonialismo y la arrolladora y violenta intromisión que sufrirán estos territorios muestran el rostro más negativo del asunto.

La fotografía, invento aun novedoso y en experimentación en las décadas de 1840 y 1850, también se convertiría en una técnica extraordinaria para ese citado *retener, llevar-traer y dar a ver* las maravillas nunca vistas –con la autenticidad que, a diferencia de la pintura, ofrecía la fotografía- de los países lejanos de los que en Europa se está hablando y leyendo, y ocasionalmente viendo imágenes en óleos, acuarelas y grabados. Precisamente fue publicada en París entre 1840 y 1844, años inmediatos al acontecimiento del que hablamos, la pionera y magnífica colección de las *Excursions Daguerriennes*, editadas por Noel Marie P. Lerebours. Eran en realidad litografías con base fotográfica de, entre otros lugares, Grecia, Siria y Egipto, y entre las que se incluían unas *vistas* andaluzas tomadas por Edmond Jomard del Alcazar de Sevilla y la Alhambra de Granada²⁵.



Maxime Du Camp, *Coloso del Speo de Ramsés II en Abu Symbel*. Calotipo, 1850. Sociedad geográfica de París.

²⁵ En Garófano Sánchez, Rafael, *La Andalucía del siglo XIX en la Fotografía para consumo exterior. En Andaluces y Marroquíes en la Colección Fotográfica Lévy (1888-1889)*, Diputación de Cádiz, 2002, pág. 11.

La fotografía comenzaba así a abrir un camino de acercamiento y estudio real y auténtico de lo oriental, desposeído esta vez de simbolismos, fantasías y ropajes inventados pero, de igual forma, y como una contradicción paradójica, incitaba irremediablemente a lanzarse a la recreación de un mundo oriental que, de nuevo, debía y podía ser reinventado. A partir de la realidad observada en el novedoso soporte, las fotografías de tema orientalista se convirtieron en punto de partida para delirios y utopías ubicadas en un mundo no europeo, de las que fueron buena muestra las que Maxime Du Camp hizo junto a Flaubert entre 1849 y 1851, consideradas pioneras en la ilustración de viajes²⁶.

El Viaje de S. A. R. el serenísimo Duque de Montpensier a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Las cartas de Antonio de Latour.

Antoine de Latour, el escritor y profesor que sirvió como secretario y conductor cultural al Duque de Montpensier explicaba en su obra *Sevilla y Andalucía, Estudios sobre España*, publicada en París en 1855, que entre los amplios objetivos que entrañaba el viaje de Montpensier, era la motivación cultural aquello que lo llevó junto al joven príncipe a viajar por Oriente y, posteriormente por Andalucía. Así lo comentaba Latour, con estas clarividentes palabras: *El príncipe (...) había recobrado ante mí, por el feliz privilegio de su edad y de su condición real, esa chispa de imaginación que, un año antes de su matrimonio, le había llevado desde Argel al Cairo y a Tebas, y desde Alejandría a Constantinopla y Atenas. Decidió, pues, visitar el sur de España. Andalucía le atraía y quería comparar Santa Sofía con la Mezquita de Córdoba y la Catedral de Sevilla. (...) Al término del viaje, todos los genios de oriente le mostrarían la Alhambra*²⁷.

Era, según Latour, la imaginación, avivada y espoleada por la chispa de la juventud de Montpensier, así como la necesidad de estudio, observación y comparación de tierras diferentes y de monumentos artísticos, las razones de peso para lanzarse a la experiencia orientalista. Este enfoque es mantenido por Latour tanto para el viaje al propio Oriente, como para el que ambos realizan posteriormente por el cercano pseudo-oriente andaluz. Mantiene Latour en sus *Cartas* un evidente tono complaciente para con el duque y su

²⁶ Véase Flaubert, Gustave, *Egipto, Viaje a Oriente*, Cabaret Voltaire, 2010. Esta edición contiene 71 fotografías del escritor y fotógrafo Maxime Du Camp.

²⁷ En Latour, Antoine, *Sevilla y Andalucía, Estudios sobre España*, Renacimiento, 2006, pp. 28-29.

padre, el Rey Luis Felipe, pues pretende enmascarar un viaje oficial con claro tono de estado y trasfondo colonialista, con un viaje cultural y de estudio cuyo principal cometido sería la búsqueda de *la poesía de lo pasado y los interesantes problemas de lo presente*²⁸.

El cuadro del pintor francés Dominique Papety²⁹, titulado *El Duque de Montpensier en compañía del Rey de Grecia*, junto a las descripciones de Latour sobre los contactos del duque con los hombres más poderosos en Túnez, Egipto, Turquía y Grecia, ponen de relieve el tono oficial y de poder que poseen todas las visitas ejecutadas. El discurso pronunciado por Montpensier ante el Consulado general de Francia en Alejandría, donde se concentraron altísimas personalidades políticas egipcias –entre otros, los hijos del Virrey, sus oficiales, delegados y ministros–, muestra el contundente carácter político-diplomático del recorrido:

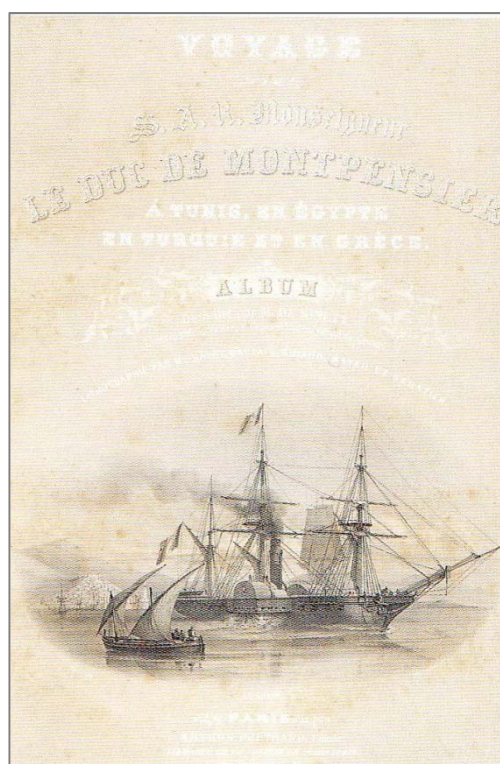
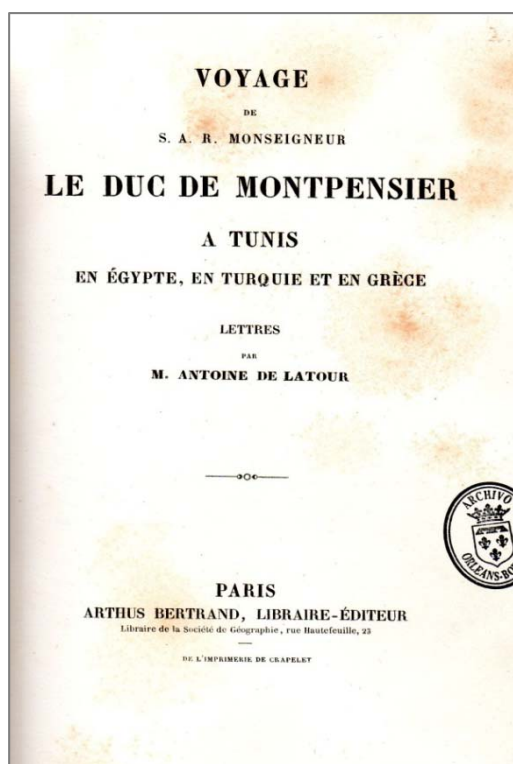
*“Señores, los sentimientos que acabáis de expresarme me han conmovido vivamente, y deseo con impaciencia decir al Rey (Luis Felipe) todas las simpatías que su nombre despierta entre vosotros. Yo conservaré largo tiempo el recuerdo de la fiesta que me ofrecéis hoy; (...) En esta reunión enteramente francesa, debemos asociar al recuerdo de la patria el nombre del gran príncipe, que ha sabido, proteger tan liberalmente vuestros intereses y vuestras industrias. Por tanto, señores, ¡brindo a la salud del Virrey!”*³⁰

Como vemos, la cordialidad y las palabras protocolarias son el principal lubricante que prepara el terreno para el establecimiento de un protectorado francés sobre aquel territorio. Las diplomáticas palabras del duque, comentarios que quedan siempre registrados en las Cartas de Latour, la meticulosidad y la exactitud de lo expuesto, apuestan por el mantenimiento de unas buenas relaciones entre el país dominante y el territorio sometido o por someter.

²⁸ Latour, Antonio. *Viaje de S. A. R. el Serenísimo Duque de Montpensier, a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas*. Edición traducida del francés por D. Pedro L. A. Dupouy y publicada en Sevilla en 1849. Imprenta de El Independiente, pág. 145.

²⁹ Dominique Papety, Francia, 1815-1849. El cuadro fue encargado por Montpensier a Papety en 1846, realizándose en 1847. Proviene de la colección del Duque de Montpensier del Palacio de San Telmo de Sevilla, y ya figura en el catálogo de pinturas del palacio de 1866. Véase el *Catálogo de pinturas de SS. AA. RR. los Duques de Montpensier, de 1866*. Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda (En adelante AOBS).

³⁰ Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849, pág. 141.



Primera edición francesa del Libro de Antonio de Latour que recoge *Las Cartas de Antonio de Latour sobre el Viaje del Duque de Montpensier a Oriente*, París, 1847, a la izquierda. Portada del *Voyage de S. A. R. Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grèce. Album de litographies*. Diseño de M. de Sinety. París, 1845, a la derecha, Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

La obra literaria *El Viaje de S. A. R. el Serenísimo Duque de Montpensier, a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas de Antonio de Latour*, fue escrita durante el viaje a Oriente que realizaron en el verano de 1845 el Duque de Montpensier y el escritor Antonio de Latour, junto a una amplia representación de las más altas autoridades galas. Se publicó en Francia dos años más tarde, y fue traducida al castellano en 1849, por Pedro L. A. Dupouy, publicándose en Sevilla en ese mismo año³¹. Junto al Libro también se elaboró un álbum diseñado por Sinety, con litografías del viaje de Bayot, Dauzats, Guiaud, Mayer y Sabatier, artistas franceses que acompañaron a la comitiva de Montpensier por tierras orientales. Estas litografías, además, servirían para ilustrar la edición literaria de Latour, ofreciendo imágenes reales de los espacios visitados, los lugareños y los principales hitos monumentales recorridos.

³¹ El libro está subdividido en diez capítulos, diez apartados organizados según zonas geográficas bien delimitadas. Los capítulos son, por orden -y así están titulados-, los siguientes: 1. Túnez, 2. Alejandría, 3. El Cairo y Suez (El desierto), 4. Del Cairo a Assuan, 5. De Assuan al Cairo (Por el Nilo), 6. El Cairo y Alejandría, 7. De Alejandría a Constantinopla, 8. Constantinopla, 9. La Grecia, y 10. Provincias Griegas. Son, en realidad, cuatro grandes áreas culturales o civilizaciones visitadas: Túnez, Egipto, Turquía -sobre todo Constantinopla- y Grecia.

La fecha elegida para el viaje no debió ser al azar, pues justo un año antes, en 1844, la Francia de Luis Felipe de Orleáns había derrotado definitivamente al ejército argelino-marroquí, y había ocupado militarmente Argelia, guerra en la que participaron todos los hijos del Rey³². Al mismo tiempo comenzó una política agresiva y amenazante en la frontera este de Marruecos, territorio que se convertiría años más adelante en protectorado mitad francés, mitad español. En Argelia y Marruecos Francia había optado por la vía bélica para la dominación colonial, reservando sin embargo la diplomacia más refinada y estricta para los demás territorios ribereños del Mediterráneo. Justamente, Montpensier recorre y hace acto de presencia en Túnez, Egipto y Turquía, las tierras más alejadas de Francia, en las que las circunstancias históricas, geopolíticas y geográficas de estos reinos no permitían la dominación por la fuerza, siendo mucho más útil la vía de la intromisión y la protección tranquila, es decir creando protectorados por la vía política y diplomática³³.

Considerados estos territorios entonces por muchos europeos como *países lejanos*, fuera de toda mano, y zonas casi misteriosas, habían sido recorridos no obstante con anterioridad por ilustres viajeros franceses como el Conde de Volney, Champollion, Chateaubriand, Lamartine, Michand o Marmier, con distintas miras e intereses, dejando, desde luego, el camino allanado para repetidas y continuadas visitas posteriores de militares, políticos, artistas y viajeros. Al viaje de tipo cultural y de corte romántico, debe añadirse el viaje en comisión de carácter político y militar –para la observación y estrechamiento de relaciones entre países–, como el que hizo por poner solo un ejemplo el general Prim en entre 1853 y 1854, quien acudió a Turquía para observar las tácticas militares puestas en acción entre el Imperio Otomano y Rusia³⁴.

Antonio de Latour elaboró un amplio epistolario para la Francia de Luis Felipe como destinatario, unas cartas, que según comentaba él mismo en una advertencia preliminar, eran escritas diariamente, *unas veces escritas en alta mar y sobre la cubierta de un vapor, otras en las orillas de las cisternas de Cartago, otras a la sombra de las ruinas*

³² El Duque de Nemours y el Duque de Aumale, segundo y cuarto hijo de Luis Felipe respectivamente, hermanos de Montpensier, tuvieron una gran participación en la conquista de Argelia, llegando a ser el último nombrado gobernador del nuevo territorio, en 1847.

³³ Para este tema puede verse el estudio de Marc Ferro: *El libro negro del colonialismo. Siglos XVI al XXI: del exterminio al arrepentimiento*. La esfera de los libros, 2005.

³⁴ Véase Anguera, Pere, *El Viaje a Oriente del general Prim (1853-1854)*, en *El general Prim*, Biblioteca Historia de España, Barcelona, 2006, pp. 233-255.

de Tebas, otras bajo el puente de Eurótas o en la tribuna de Atenas. En ellas, no sólo es valorado el rosario de lugares visitados, sino también, y de manera muy ponderada, las personalidades saludadas, los huéspedes acogidos en la marcha o los compañeros de viaje, que cambiaban según los territorios y las necesidades de los objetivos políticos y diplomáticos³⁵.



Léon-Jean-Basile Perrault, *El ataque y asalto a Constantine*, arriba, y *La prise du col de Mouzaïa, durante la conquista de Argelia*, abajo, óleo sobre lienzo, ca. 1865, Colección particular.

³⁵ Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849. En la advertencia preliminar del libro.

Antonio de Latour demuestra una amplia cultura en sus comentarios a lo largo del libro, con gran dominio de la narración y la descripción de los lugares descubiertos, a la vez que un gran sentido de estado y de la diplomacia para con su nación³⁶. Ya hemos comentado anteriormente el doble objetivo del viaje. Por un lado, quizás en un segundo plano, el objetivo cultural, –y dentro de la lógica de la herencia dejada por la Ilustración y el Romanticismo–, y del otro, el principal, el político-diplomático, que fomenta con genuina fuerza las llamadas razones de estado. El comentario del autor en los inicios del libro es de una gran claridad en este sentido en el que venimos insistiendo, pues Latour decía que *el nombre de la Francia es más grande y más apreciado que nunca en Oriente. Poderosa patrona de los cristianos, o generosa aliada de las naciones musulmanas, la noble hija de la Francia de San Luis, es todavía en Oriente el refugio y la esperanza de todos*³⁷. Como podemos analizar, Francia –así como su monarquía, garante de un histórico prestigio– es engrandecida por Latour como potencia cultural y civilizadora, una potencia que, supuestamente, colonizaría para bien.

En lo referente a la alta planificación que tuvo este Viaje a Oriente, podríamos destacar el sentido ilustrado del mismo teniendo en cuenta las intenciones reformistas y de mejora del Rey Luis Felipe y de su gobierno para con los reinos visitados, pero también, por otra parte, teniendo presente la manera en la que narra y comenta Latour todas las experiencias del recorrido. Existen realmente dos motivos fundamentales para señalar esta visión ilustrada del Viaje a Oriente de Montpensier. En primer lugar, el deseo de hacer, como decimos, de estos territorios visitados objetivo directo de las reformas y el progreso que genera la civilización francesa. Esto caracteriza a los viajes ilustrados del siglo XVIII, que procuraban no dejar espacio a la improvisación, sino todo lo contrario, fomentando la racionalización y el orden de las cosas. También es necesario comentar la conciencia de la realidad que en todo momento acompaña a los protagonistas del viaje, llamando la atención el gran conocimiento que Latour posee de los hitos geográficos e históricos recorridos. Junto a esta perspectiva, el rigor objetivo y la crítica no faltan para que, aunque sólo sea en algunos momentos, Latour reconozca y muestre la necesidad de cambios, progreso y avance en Túnez, Egipto o Turquía, con

³⁶ Latour cita a algunos viajeros, anteriores a él por aquellas tierras, y comenta que sus libros y escritos le fueron de gran ayuda. Cita por ejemplo a Heródoto, así como los lugares por los que éste pasó, y no olvida a Champollión.

³⁷ En advertencia inicial del *Viaje de S. A. R. el Serenísimo Duque de Montpensier, a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas*. Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849.

respecto a la civilizada Francia. Evidentemente, si a esto añadimos el tono colonialista que existe detrás del paradísimo recorrido por Oriente de este joven príncipe de la Casa de Orleans, constatamos otra de las características de los viajes ilustrados, que es la politización de la empresa común, es decir del estado francés. Desde esta perspectiva, Latour se siente solidario para con el estado y la monarquía a la que representa, de la que es a la vez instrumento y súbdito, perfectamente integrado en la empresa histórica que, efectivamente, está encabezada por Luis Felipe de Orleans³⁸.

Concretamente, en el libro sobre el Viaje a Oriente, Latour escribía que *tal fue el término de este bello viaje, en que al lado de las cuestiones que más atractivo ofrecen á un espíritu vivo y atrevido, se había presentado todo lo que una imaginación joven y novelera podía prometerse hallar en su camino, la poesía de lo pasado, los interesantes problemas de lo presente, las ruinas de un mundo, y los esfuerzos generosos de un gobierno que trata sentar base y establecer ley. Todas estas cuestiones sin duda estaban en la mente del joven príncipe*³⁹.

Aunque el Duque de Montpensier era en esta empresa un eslabón más de la Monarquía Orleans y de su proyección político-territorial en el Mediterráneo, Antonio de Latour, profesor e instructor del duque, sin remedio un veinteañero necesitado de instrucción, sí se plantea un cuidado proyecto educativo para Montpensier; mitad ilustrado, mitad romántico. El Viaje, como concepto, posee una característica esencial, la de salir de un área o situación social determinada y propia, para ingresar en otra ajena y distinta. De ello se genera un aprendizaje casi consustancial al hecho de viajar, un nuevo conocimiento. Y esto lo explotaría Latour pedagógicamente con su alumno, al que exigió diariamente reflexiones y comentarios sobre las experiencias vividas⁴⁰.

La observación de la realidad, el ejercicio de pensar y reflexionar sobre lo visto a diario, vivir con apertura de miras y sin prejuicios hacia lo novedoso y distinto son los ingredientes necesarios que Latour impone al duque para que se cumpla el carácter

³⁸ Véase *Los viajeros de la Ilustración*, de Gaspar Gómez de la Serna, Alianza Editorial. Madrid. 1974, pp. 71-99.

³⁹ Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849, pág. 145.

⁴⁰ Durante el viaje, el duque también escribió un diario o relato, con descripciones y anotaciones, destacando las referentes a la expedición por el Nilo por ser la más minuciosa; eran impresiones de recorridos concretos que Latour, su preceptor y profesor, le había aconsejado realizar como un creativo trabajo para su formación literaria, geográfica e histórica. Conservado en AOBS, Sección manuscritos.

educativo e ilustrado que como profesor quiere dar al viaje. Pero, por otro lado, y en esto se comprobarían las expectativas románticas de Latour para con el recorrido previsto, también se reservaría tiempo para el placer, el disfrute, el mero pasatiempo, la contemplación, la frivolidad o el goce de la estética de lo diferente; aquello que tanto atraía a los románticos⁴¹.

Túnez: la visita a un protectorado francés.

*Hace algunos años que el Bey de Túnez manifiesta hacia la Francia la más viva simpatía. (...) Ha comprendido por fin que la Francia es una nación magnánima*⁴². Así comienza el profesor Latour sus cartas desde Túnez, valorando la grandeza de Francia, así como las buenas relaciones entre esta nación y el protectorado tunecino⁴³. Al mismo tiempo, no duda en recordar los temores del Bey de Túnez en un principio, cuando en la década de 1830 Francia combatía contra Argelia –vecinos de Túnez- para controlar colonialmente estos territorios.

En este clima de cordialidad y entendimiento entre la monarquía francesa y Túnez que nos ambienta Latour –monárquico impenitente-, se dan las circunstancias favorables para la visita de Montpensier, acogido con gran hospitalidad. El duque es recibido por el Bey y por el cónsul general de Francia, M. Lagau, *con hospitalidad ingeniosa y delicada*⁴⁴. Montpensier, que viajaba con el Coronel Thiery, su edecán, el Capitán M. Fiereck, su oficial de ordenanza y Antonio de Latour, su secretario personal, tuvo en Túnez como decimos un recibimiento espectacular, con intenciones claramente efectistas por parte de los anfitriones, pues en el acto de recepción apareció (...) *una hermosa carretela de hechura francesa –la del Bey-, tirada por (...) mulas y caballos, ricamente enjaezados, tenidos del diestro por árabes o negros brillantemente vestidos (...) El cielo estaba despejado y la mar en una admirable calma. En las orillas del mediterráneo, el cielo y la mar contribuyen a hermohear todos los festejos*⁴⁵.

⁴¹ Ideas extraídas de Gaspar Gómez de la Serna, *opus cit.*, pág. 13.

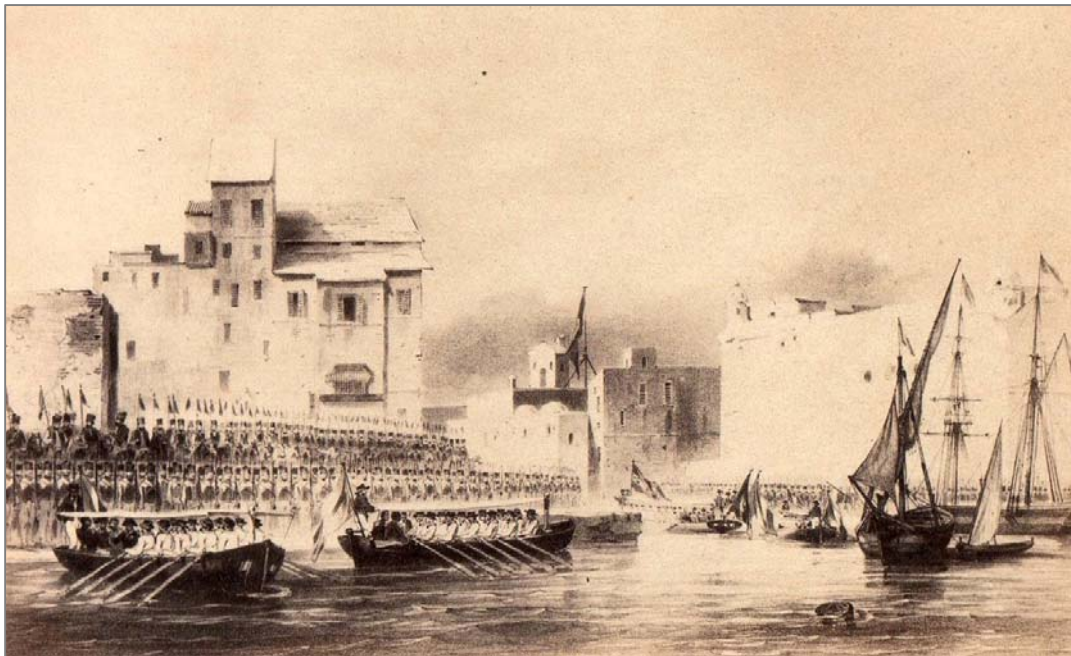
⁴² Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849, pág. 4.

⁴³ Túnez, durante este momento de la visita de Montpensier, es una regencia dependiente de Francia, que funciona como un protectorado. En todos los palacios, existían retratos de Luis Felipe de Orleans, realizados por Winterhalter. También retratos de Napoleón y grabados de gloriosas batallas del Imperio francés.

⁴⁴ Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849, pág. 6.

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 5.

Latour presentaba así un mundo oriental altamente exótico y singular, como en el caso que acabamos de ver, con situaciones y espacios que influirán indefectiblemente en el imaginario visual del joven duque. Además, no duda en añadir en su diario una exquisita y realista descripción de la geografía que van contemplando –el colorido del paisaje, los vientos, los olores, casi son percibidos por el lector-, al mismo tiempo que narra con detalle cómo cancilleres consulares, vicecónsules, diputados y ministros franceses, militares y autoridades de los lugares visitados, acuden al encuentro de Montpensier y de su séquito en las abundantes paradas previstas durante el viaje –se percibe fácilmente el tono diplomático y oficial de esta travesía orientalista-.



Voyage de S.A.R Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grece. Recibimiento al Duque de Montpensier en Túnez. Álbum de litografías. Diseño de M. de Sinety. París, 1845. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

Dado que el objetivo político es primordial, Montpensier es recibido en los grandes palacios oficiales. Como es propio, *El Bey posee en La Goleta un palacio, que habita solo en la estación de los baños de mar.* Latour ambienta magistralmente la estancia en La Goleta, que influirá fuertemente en Montpensier: *Un cielo brillante, la infinita variedad de los vestidos, el movimiento de los indígenas, (...) a los lados del camino, envueltos con admirable elegancia en sus albornoces, disimulaban la aridez de la inmensa llanura que separa la mar de Túnez.* El gran palacio del Bey de Túnez, Dar-el-

Bey, es descrito minuciosamente, aunque como advierte Latour, *difícil sería formarse una idea de la elegancia de éste palacio, de la frescura de las habitaciones, de la belleza de los mármoles, de la riqueza de las incrustaciones, de la delicadeza extremada de las esculturas; las imaginaciones que ven todavía en sus sueños el Oriente de los siglos pasados (...)*⁴⁶.

La antigua y mítica ciudad de Cartago fue un punto obligado en la visita a Túnez. Sabemos que Montpensier recorrió las ruinas cartaginesas a caballo. Visitó los lugares del cautiverio y la tumba de San Luis, muerto aquí en su particular cruzada contra los infieles, y *después de seis siglos, y a presencia de uno de sus nietos*, se celebró una misa en una capilla recién construida. Latour comenta que, tras la ceremonia y la visita de la citada capilla, Montpensier felicitó al arquitecto *por el gusto con que ha sabido mezclar algunos detalles del arte árabe entre las formas de la arquitectura gótica*⁴⁷. El arzobispo de Argel pediría ayuda a Montpensier años más adelante para reconstruir esta capilla del Rey San Luis en Cartago, concretamente en 1875⁴⁸.

Verdaderamente, en este primer capítulo podemos apreciar en numerosas ocasiones el citado doble interés del viaje, el oficial y el cultural, asociados indudablemente por otra parte. Pero no podemos pasar por alto la clara intencionalidad colonizadora y civilizadora de la Francia de Luis Felipe sobre el Norte de África. Las palabras de Latour, en referencia al intento de evangelizar –y esto parece más propio de la cosecha del escritor que de los intereses de Francia– y civilizar con la cultura francesa como brillante referente son clarividentes en este sentido. Comentaba con respecto al antes citado capellán de Cartago, M. Bougarde, que era (...) *un hombre digno y evangélico, que ha creado en Túnez, con solo el recurso de la caridad, un hospital y un colegio donde los cristianos, los judíos y los árabes reciben juntos la enseñanza del idioma francés y los primeros elementos de las ciencias*⁴⁹.

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 9.

⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 17. Es realmente interesante este temprano dato histórico (1845) acerca de la mezcla del estilo árabe con el gótico. El revival de lo islámico surgió en Europa a lo largo del siglo XVIII, conectado a la pasión surgida en la realeza y en las clases aristocráticas por recrear ambientes exóticos y orientales en sus palacios, especialmente chinoscos y neoárabes. Después, durante el siglo XIX, se generaliza a medida que aumenta el acercamiento, conocimiento y valoración del arte medieval y las culturas orientales. En esto destacan Francia y Gran Bretaña, por sus imperios coloniales, y España, Portugal e Italia, por su propio pasado histórico.

⁴⁸ AOBS, Leg. 21. Carta del arzobispo de Argel al Duque de Montpensier, de 1875.

⁴⁹ Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849, pág. 25. El capellán, M. Bougarde, recibió por todo esto la Cruz de la Legión de Honor francesa.

Con respecto a la intención cultural del recorrido, en este caso, el Bey de Túnez ofreció a Montpensier comidas y platos árabes especiales, conciertos con instrumentos locales, visitas a palacios y monumentos, y la contemplación de las costumbres y los usos de aquella civilización. El Bey tunecino y el príncipe francés se intercambiaron elogios y regalos, y ambos satisficieron sus respectivos gustos y deseos. Los presentes para el duque fueron magníficos: *tres soberbios caballos, un sable de un trabajo maravilloso, y todo cubierto de brillantes, una silla de montar de una riqueza inmensa, y en unos bellos cofres turcos, las más preciosas telas del país*⁵⁰. Las túnicas de paño azul de los oficiales de la corte y ejército del Bey, bordadas de oro, impresionaron al joven Montpensier. Nunca olvidaría el impacto que esta cultura le provocó, siendo los aspectos más visuales y formales, repetidos o más bien reinventados en sus palacios andaluces de Sevilla y Sanlúcar.



Voyage de S.A.R Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grece. Visita oficial del Duque de Montpensier en Túnez. Álbum de litografías. Diseño de M. de Sinety. París, 1845. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 25-26.

De Alejandría a El Cairo por el Nilo: el encuentro con el soñado Egipto.

El 30 de Junio de 1845 llegaban Montpensier y Latour a Alejandría, y eran recibidos por el gobernador del sultán otomano de Arabia, Siria y Egipto, Mehemet Alí, en Gabbari, *delicioso palacio circular, situado a la entrada de Alejandría, en el centro de unos bellos jardines (...)*⁵¹. Relata Latour que *los príncipes se sentaron en ricos divanes, donde le presentaron largas pipas adornadas de preciosos brillantes (...)*. Al parecer, llegó Mehemet Alí en una *suntuosa carretela, tirada por soberbios caballos y escoltada por una docena de mamelucos, con chaquetas encarnadas espléndidamente bordadas de oro (...)*⁵².

Montpensier comunicó a Mehemet-Alí *que su principal objeto al venir a Egipto había sido, verle y admirar sus grandes trabajos*⁵³, y otras *maravillosas creaciones*. El citado valí, considerado como el último faraón de Egipto, tenía setenta y seis años entonces, y dada su experiencia vital, deleitaba al joven príncipe con muchas historias personales. Era amigo personal de Luis Felipe de Orleans, a quién llegó a regalar, entre muchos e increíbles presentes, el obelisco que se encuentra en la plaza de la Concordia de París⁵⁴. Montpensier admiraba cada día muchas y *diferentes escenas muy expresivas de la vida oriental*, y la cotidianeidad de una ciudad como Alejandría, le impactó profundamente. Visitó hospitales, palacios, buques de la marina, lugares todos a los que se entregó con fuerte pasión e interés, ensalzando constantemente a la monarquía francesa, institución –apuntaba siempre Latour- que velaba por proteger la alta civilización nacional que ahora se expandía por el Mediterráneo⁵⁵.

El 7 de julio de 1845 Montpensier emprendía a través del Nilo el camino hacia El Cairo. Las pirámides que fueron apareciendo en la travesía dejaron a Montpensier maravillado, fascinándole especialmente las de Dachur, Sakkarah y las de Giseh, mientras el Nilo era visto como un paraíso en medio del desierto. *El Nilo está sembrado de un sin número de islas de arena que la inundación cubre todos los años (...)* y *en los aires se lanzan las palmeras, que resaltan sobre el hermoso azul del cielo, que*

⁵¹ Ibídem, pág. 31.

⁵² Ibídem, pp. 31 y 32.

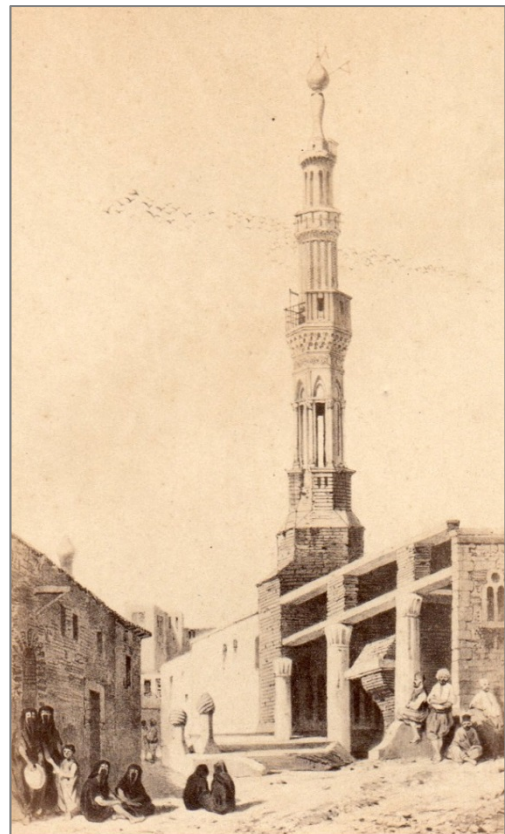
⁵³ Latour se refiere a las grandes obras que se estaban llevando a cabo en el Nilo por el ingeniero francés M. Mougel, con el objetivo de abrir brazos al río y hacer cortas, para desarrollar la agricultura.

⁵⁴ Véase, Sinoué, Gilbert, *El último faraón de Egipto. Mehmet Alí, el mercader que conquistó Egipto*. Ediciones B, Barcelona, 1998.

⁵⁵ Latour, Antonio, *opus cit*, 1849, pág. 35.

*cautiva la vista, y la noche llega sin que nadie haya percibido las horas pasadas del día*⁵⁶. (...) *La caída del sol tiene en el Nilo un aspecto maravilloso, sus últimos rayos cubren las aguas de una red luminosa*⁵⁷.

Al margen de las descripciones de hitos geográficos o monumentales, la mayor parte de las narraciones que le sirven a Latour para ambientar el recorrido del viaje hacen referencia a los encuentros del duque con personalidades, altas dignidades y cargos oficiales. Siempre reserva momentos intimistas para ensalzar al hijo menor del Rey Luis Felipe de Orleans, que es presentado como un valioso príncipe en este libro, un auténtico dechado de virtudes, con descripciones que daban a conocer su incipiente carrera. *S. A. R. estaba en aquel momento contemplando esa vista maravillosa que hace de El Cairo uno de los más bellos panoramas del mundo. Tenía a sus pies la ciudad con sus apiñados techos, sus grandes mezquitas con las elegantes torres de sus innumerables minaretes, sus palmeras, sus sicomoros (...)*⁵⁸.



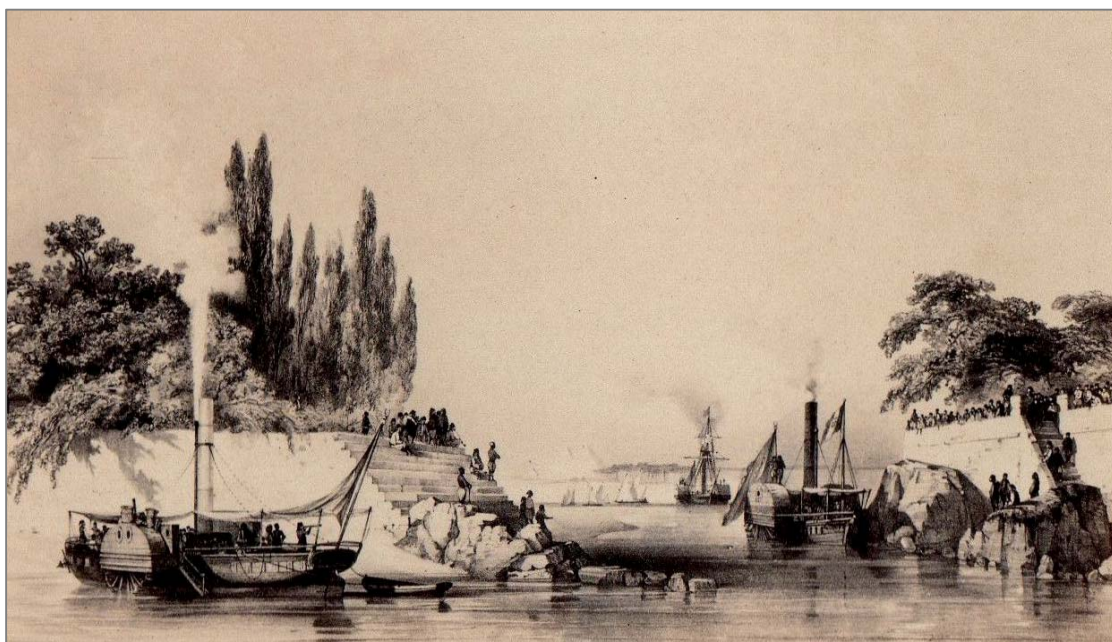
Voyage de S.A.R Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grece. Visita oficial del Duque de Montpensier en El Cairo, Egipto. Álbum de litografías. Diseño de M. de Sinety. París, 1845. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

⁵⁶ *Ibíd*em, pp. 55 y 56.

⁵⁷ *Ibíd*em, pág. 85.

⁵⁸ *Ibíd*em, pág. 61.

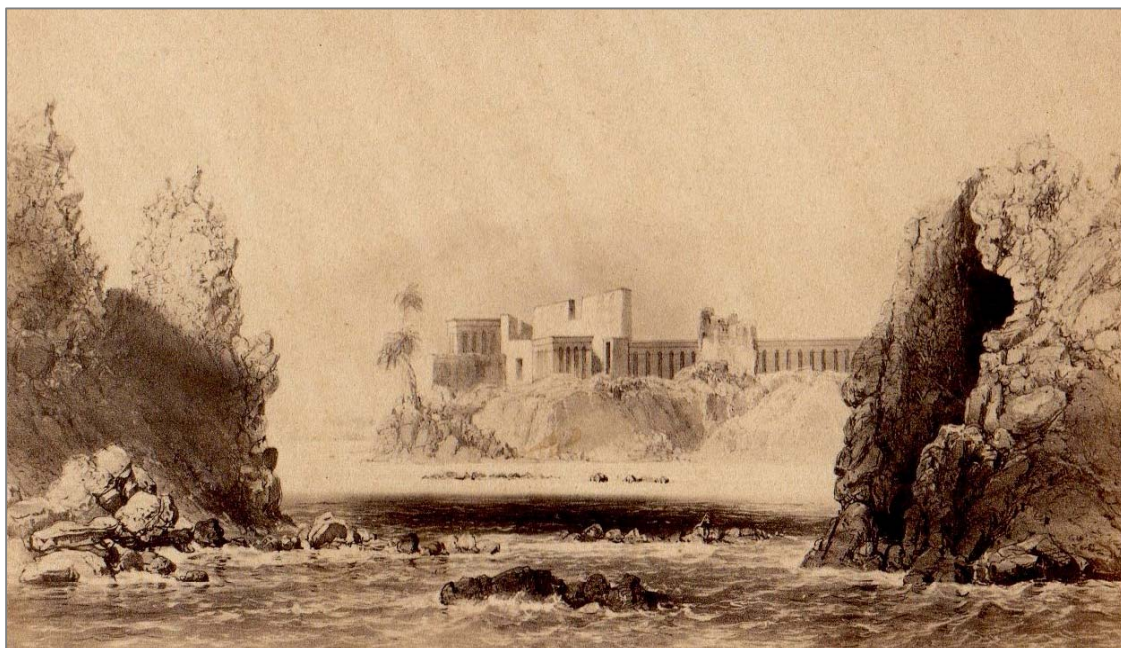
En El Cairo visitaron las mezquitas de Hassn-Eir, Kalaum, Muiaed y El-Azahar. Latour comenta que eran sencillas arquitectónicamente y poco ornamentadas en el interior. Desde la ciudad se acercan a contemplar la inmensidad del abrasador desierto, así como a las orillas del Mar Rojo. Montpensier se sintió muy atraído por el proyecto del canal, que conectaría el Mediterráneo con el Mar Rojo, obra de ingeniería que ya intentaron emprender los egipcios de la antigüedad, y del que acabó siendo accionista por la especial pasión con la que Montpensier vivía este tipo de proyectos y obras grandiosas. Días más tarde, el 14 de Julio, la comitiva del joven príncipe recorría el Nilo desde El Cairo a Assuan. Desde el barco de vapor *El Gómer*, en el que hicieron todo el recorrido, contemplaron de nuevo Giseh y Sakkarah. La impresión estética que les produjo el conjunto de Giseh fue tan intensa que pensaron que *de esas masas de piedra se desprendía un no sé qué misterioso que atraía y anonadaba. (...) Concretaba luego Latour que, obedeciendo como a pesar nuestro, a una especie de atracción sublime, abandonamos nuestras manos a unos árabes que nos llevaron tras sí de asiento en asiento hasta la cúspide*⁵⁹.



Voyage de S.A.R Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grèce. Visita oficial del Duque de Montpensier en Egipto. De El Cairo a Assuan sur le Nil. Álbum de litografías. Diseño de M. de Sinety. París, 1845. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 127.

Giseh, Tebas, la isla de Philoe en el Nilo, Assuan, el templo de Edfú, los de Luxor y Karnac, eran hitos de la historia de Egipto que ya recorrió, y señaló en sus cartas, Champollión. Son buscados y descritos por Latour, así como *Las Tumbas de los Reyes, situadas en la orilla izquierda del Nilo*. Las tumbas simbólicas de Ramsés-Meyamun, la de Amenofis y Thutmosis, a todas, *descendió S. A. R., hasta el fondo, parándose a cada paso, para reconocer los nichos de estas lúgubres y extrañas mansiones*⁶⁰. Antonio de Orleans y toda su comitiva debieron quedar maravillados al penetrar dentro de aquellas moles de piedra abandonadas durante siglos en el desierto. Junto a las tumbas y los templos, aparecieron los Colosos de Memnon, que *están sentados solitariamente, en medio de la llanura y el Nilo, cuyas olas desbordadas vienen a bañar sus pies todos los años*, y la estatua colosal de Sesostris, esculpida según Latour de una sola pieza de granito, y que encontraron *tendida en la tierra, la cara contra el suelo*⁶¹.



Voyage de S.A.R Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grece. Visita oficial del Duque de Montpensier en Egipto. De El Cairo a Assouan sur le Nil. Álbum de litografías. Diseño de M. de Sinety. París, 1845. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

⁶⁰ *Ibíd*em, pp. 103-107 y 109. El templo de Edfú es descrito por Latour, dedicado a Aroeris, el Apolo del antiguo Egipto, como también son descritos el templo de Luxor, del que los franceses se llevaron un obelisco, y el de Karnac. De aquella visita comenta Latour en su libro: *¿Por dónde empezar y cómo no extraviarse en esta multitud de monumentos gigantescos y amontonados (...)?*

⁶¹ *Ibíd*em, pág. 110.



John Somerscales, *The Colossi of Memnon at thebes*, óleo sobre lienzo, 1911, Harris Museum & Art Gallery.

De vuelta en Alejandría, Montpensier fue recibido en una fiesta en la que *habían levantado una tienda de campaña magnífica en el patio del consulado, y un banquete de ochenta cubiertos reunía alrededor del príncipe a todas las personas distinguidas de la ciudad. (...) Franceses o turcos, judíos o armenios, cada uno llevaba su vestimenta, y contribuía por su parte al efecto pintoresco del conjunto*⁶². Paradójicamente, el duque llegará a recibir información en Sevilla, años más tarde, de este tipo de tiendas o *haimas*, pero en esta ocasión, con vistas a su posible incorporación y participación en la Guerra de Marruecos como oficial del ejército español⁶³.

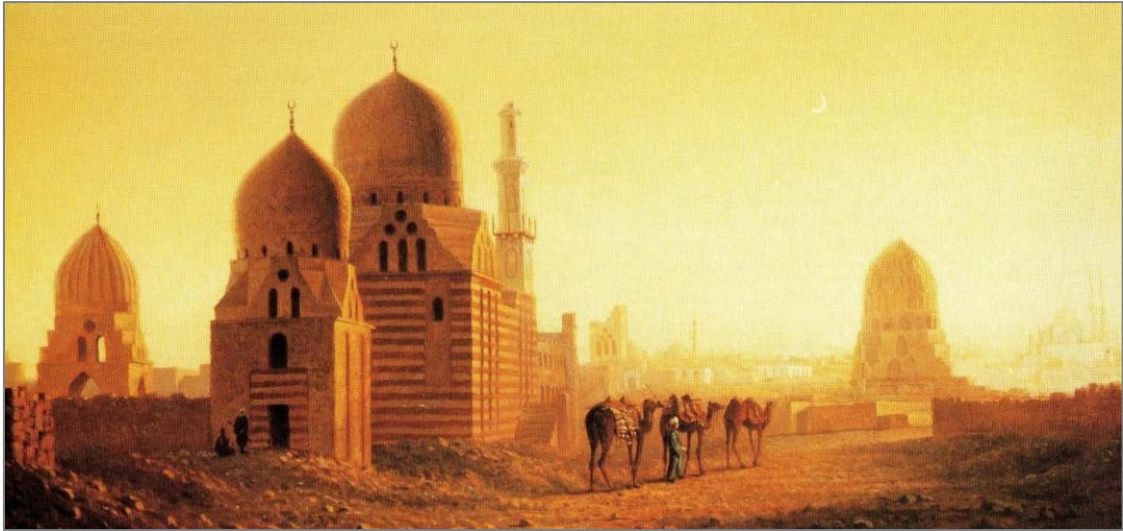
*Yo conservaré largo tiempo el recuerdo de la fiesta que me ofrecéis hoy (...)*⁶⁴, comentaba el duque en sus palabras de despedida de Egipto. En realidad, Latour transcribe el discurso íntegro de Antonio de Orleans en esa comida de homenaje y partida, colmado de cortesía y elogios para todos. Ciertamente, esos recuerdos los mantendría Montpensier muy vivos a lo largo de su vida, y la estética vivida y contemplada sería para siempre asumida y recreada en su recreo orientalista de Andalucía, especialmente en Sanlúcar de Barrameda. Se marchaba de Egipto a bordo de un buque que el Virrey Mehemet-Alí abarrotó de provisiones de todo tipo, recibiendo además multitud de regalos, entre ellos *unos magníficos caballos, pipas de gran precio, un narguilé (pipa) de exquisito trabajo, tazas primorosamente esmaltadas, en fin todo lo que podía recordarle la vida oriental que había disfrutado en Egipto*⁶⁵

⁶² *Ibíd.*, pp. 140 y 142.

⁶³ AOBS, Leg. 41. P. 10. Información comercial sobre *haimas* y tiendas de campaña.

⁶⁴ Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849, pág. 141.

⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 145.



Sanford Robinson Gifford, *Tombs of The Mameluks in Cairo*, ca. 1870. Colección privada.

De Alejandría al Mar de Mármara: el encuentro con Constantinopla.

El 11 de agosto de 1845 *zarpaba el Gómer su ancla frente a Rodas, y fue para nosotros una aparición mágica. Esa mezcla de árboles verdes y de casas blancas encantaba nuestras miradas entristecidas aun por el abrasador paisaje de Egipto*⁶⁶. Aquí visitaron la Iglesia de San Juan, de la Orden de los Caballeros de San Juan, que había sido reconvertida en mezquita, y los lugares en los que, según la tradición, se situaba el Coloso de Rodas.

El Gómer pasó de Rodas a Esmirna, y tras entrar en el Mar de Mármara, apareció la gran Constantinopla, con el antiguo Serrallo, el anfiteatro y las cúpulas de Santa Sofía y Santa Irene. La visión de la ciudad y las aguas del estrecho del Bósforo maravillaron a Montpensier, que se dirigió, primeramente, a la zona de San Esteban, lugar en el que el gran Sultán otomano, Abdul-Medjid, había hecho preparar un gran kiosco para darle la bienvenida. Pasados unos días de cuarentena obligada, Montpensier dió audiencia a la representación más cercana al gran Sultán. Un día después, el Sultán recibiría al príncipe francés en su palacio de verano de Beylerbey⁶⁷.

⁶⁶ *Ibíd*em, pág. 149.

⁶⁷ El segundo drogman de la Embajada francesa en Constantinopla, M. Lauxerroi, recibió el encargo de enseñar la ciudad al príncipe, como ya hizo unos años antes con su hermano, el príncipe de Joinville.



Voyage de S.A.R Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grece. Visita oficial del Duque de Montpensier en Turquía. Constantinopla. Álbum de litografías. Diseño de M. de Sinety. París, 1845. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

*Una compañía de alabarderos, con riquísimos uniformes y garzotas de plumas de pavo real (...) estaba formada en el vestíbulo y galería que precede al salón de audiencia del palacio de Beylerbey, y la guardia de palacio tocaba escogidas sinfonías*⁶⁸. Así, en tal ambiente, el Duque de Montpensier conoció a Abdul-Medjid, y presentó también a parte de su séquito, entre los cuales estaban, M. Thierry, su edecán, Antonio de Latour, M. Fiereck, capitán francés, y el Vizconde de Vigier, quién residiría en Sevilla entre 1850 y 1851 bajo su mecenazgo⁶⁹.

El 25 de agosto visitaron en la gran ciudad otomana el antiguo Serrallo, con sus palacios apiñados, la Casa de la Moneda, la Mezquita de Santa Irene, que según Latour era entonces un depósito de armas, las mezquitas del Sultán Ahmed, la del Sultán Bayazeto y la de Solimán. También la mezquita de Eyub y la carismática y simbólica Santa Sofía, *una de las maravillas de Oriente, que arrebató el alma y agobia por su grandeza.*

⁶⁸ Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849, pág. 176.

⁶⁹ El Vizconde de Vigier realizaría en Sevilla, entre el año 1850 y 1851, un álbum de calotipos sobre la ciudad para el Duque de Montpensier. A partir de este año mantuvieron una excelente relación artística. Véase, aparte del álbum *Sevilla 1851*, de la Sociedad de bibliófilos andaluces, de 1977, el reducido catálogo *Imágenes de la Sevilla del siglo XIX, Fotografías del Vizconde de Vigier, J. L. Minier, R. P. Napper, Louis León Masson y otros autores anónimos*, ABC, Biblioteca Hispalense nº16, 2001, Barcelona.

*De Santa Irene pasó el príncipe a Santa Sofía, una de las maravillas de Oriente. Sus muros están casi desnudos y su embaldosado cubierto de simples esteras (...); pero ¡cuanta valentía hay en aquellas bóvedas revestidas de mosaicos, cuyo secreto se ha perdido, y cuanta majestad en aquellas columnas!*⁷⁰ Precisamente, la grandeza de Santa Sofía se convirtió en un paradigma único de la arquitectura para Montpensier, pues luego en Andalucía intentaría comparar este edificio con las grandes arquitecturas islámicas y cristianas, como la Mezquita de Córdoba, la Alhambra o la Catedral de Sevilla, para así estudiar la relación de grandezas y escalas⁷¹.

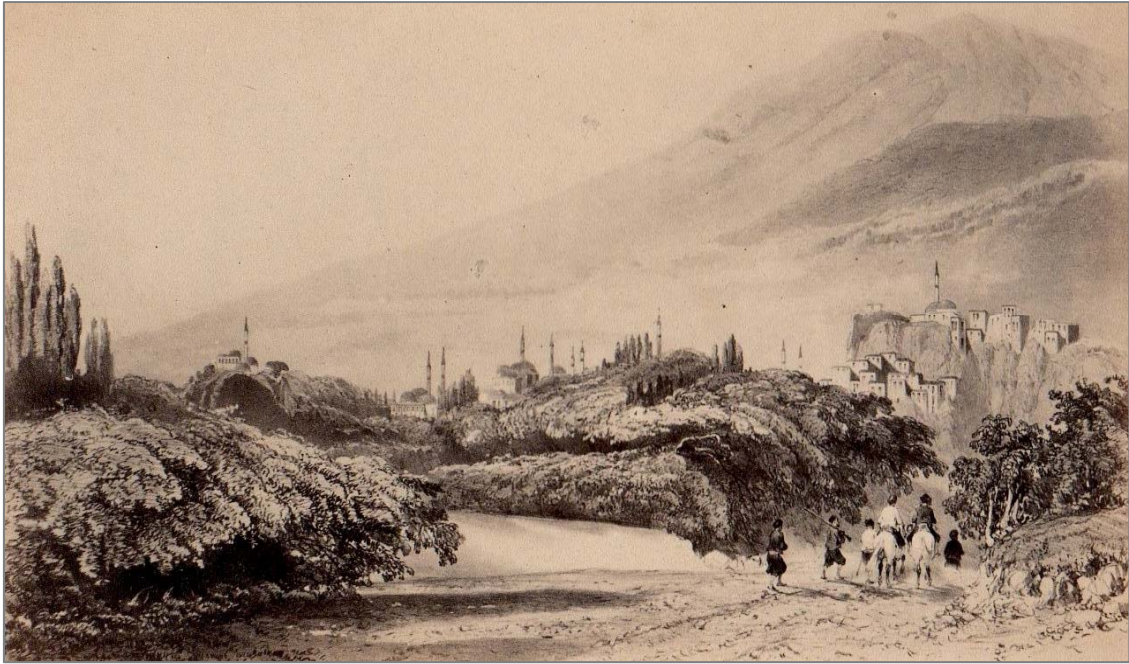
Entre visitas, recepciones, comidas y bailes discurrieron los días en Constantinopla, reflejándose la supuesta armonía que entre Francia, como potencia imperial europea, y Turquía, como súbdita nación –susceptible de la potencial influencia de la civilización gala- existía. Con veintiún cañonazos, *el Gómer* se despidió del palacio del gran Sultán. En Constantinopla, Montpensier y Latour sintieron, no solo como llegaron a buen término y se materializaron las propuestas políticas y diplomáticas, sino los sueños más pasionales y románticos acerca del mito de Oriente. El pensamiento e imaginario visual previo sobre Oriente se quedó corto ante las vivencias directas y las experiencias tenidas. Esta gran ciudad del Mediterráneo, bizantina y otomana, impregnó a nuestros regios visitantes de una poética orientalista que impulsaría en ellos para siempre una vocación de retorno constante a lo vivido. Todo lo imaginado sobre Oriente, ya desde 1845 sentido y recorrido en persona, será en Andalucía una eterna búsqueda y una obsesiva y apasionada reconstrucción.

De Brusa a Atenas: el descubrimiento de Grecia.

Grecia se había convertido en una monarquía libre tras una guerra independentista que culminó en 1830. Una gran insurrección nacionalista, apoyada por las naciones europeas, había acabado con el yugo del Imperio Otomano. Sin embargo la influencia de lo islámico era muy fuerte todavía en 1845, momento del viaje. Latour afirma en sus *cartas* que en esta parte del mundo mediterráneo el arte es un producto tan natural, *que entre los griegos una simple muralla parece haber sido edificada solo para agradar a la vista.*

⁷⁰ Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849, pág. 181.

⁷¹ Latour, Antoine, *opus cit.*, 2006, pp. 28-29.



Voyage de S.A.R Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grece. Visita oficial del Duque de Montpensier en Grecia. Álbum de litografías. Diseño de M. de Sinety. París, 1845. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

A principios del mes de Septiembre, la expedición llegó a Brusa, antigua capital otomana. *El príncipe consagró un día entero a visitar la ciudad, sus curiosas mezquitas, sus baños y sus ricas fábricas*⁷². Tras una cuarentena exigida, llegaban a Atenas, siendo recibidos por el rey Othon I de Wittelsbach en su palacio real, dónde allí mismo se hospedaría Montpensier. Precisamente para este capítulo del viaje, el de *la visita a las provincias griegas*, Sinety, Bayot, Dauzats, Guiaud, Mayer y Sabatier, los artistas franceses que acompañaron a la comitiva del duque, realizaron un mayor número de litografías sobre las visitas realizadas. El mundo griego quedó así mucho mejor representado a través de las visiones de estos pintores franceses, que prefirieron recrearse en los paisajes y las ruinas de los templos clásicos, dentro de una tendencia hacia lo romántico en general y lo pintoresco en particular.

A las cuatro de la tarde del 12 de septiembre, S. A. R. montó a caballo en compañía del Rey y de la Reina, que se habían propuesto no confiar a nadie el cuidado de mostrarle Atenas. Antes de subir a la Acrópolis se detuvieron al pasar delante de la Torre de los vientos y del monumento de Lisícrates, medio sepultado todavía en la

⁷² Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849, pág. 200.

tierra,(...) pasaron por la bella columnata de Júpiter Olimpio (...) hasta toparse con los Propileos y la vista del Partenón, algo que acabó anulando el interés por todo lo demás⁷³.

De las visitas realizadas por la capital griega nos ha llegado un gran lienzo del pintor francés Dominique Papety, *El duque de Montpensier en compañía de los Reyes de Grecia y de su Corte en Atenas*, realizado entre 1845 y 1846 por encargo del propio duque. El lujo islamizante, de tendencia otomana, se deja sentir en las vestimentas y las poses del séquito de los reyes griegos. Tanto debió impresionar la estampa a Montpensier, que deseó inmortalizar aquel ambiente vivido en un gran lienzo. El lienzo introduce a Montpensier dentro de un *clímax oriental* inigualable, en el que es representado junto a la Corte del rey Othon I⁷⁴.



Dominique Papety, *Le duc de Montpensier et sa suite en compagnie du Roi de Grèce et de sa cour devant les ruines du temple de Jupiter à Athènes*. Óleo sobre lienzo, 1846. Colección particular.

⁷³ *Ibídem*, pp. 215-218. Véase en estas páginas la descripción del entorno de la Acrópolis de Atenas que hace Latour. Curiosamente no se detiene demasiado en el Partenón.

⁷⁴ En el cuadro de Papety pueden identificarse personajes tan importantes en la Corte de Othon I como la propia Reina Amélie de Grecia, los generales Vaso o Mavromichalis, el coronel Thierry o el ministro francés, el Barón Piscatory. Este cuadro estuvo en la galería principal del Palacio de San Telmo y fue tasado para la Carta Particional de Montpensier, de 1892, en diez mil pesetas.

La isla de Milos, Salamina, Megara, Corinto, las ciudades de Náuplia y Argos, Tirinto, Micenas, las colinas de la Argólida, la Arcadia y la Laconia, Esparta, Mistra, Delfos, todos hitos griegos por antonomasia, fueron recorridos por Latour y Montpensier. Era muy alto el interés por vivir y contemplar de cerca los grandiosos lugares de la historia antigua griega. Además, y al parecer, en Grecia todo fue cordialidad y amabilidad, honores y elogios. Incluso los griegos levantaron arcos triunfales efímeros para manifestar la importancia del distinguido visitante. El Duque de Montpensier fue exquisitamente recibido en todos los lugares, viéndose invitado y agasajado en la mayoría de las ocasiones. La buena acogida fue constante y los usos y las costumbres de los griegos eran mostrados por doquier para despertar la sorpresa de los invitados: *es costumbre entre los mesenos ofrecer en este lugar a los viajeros de distinción un carnero asado, y en esta ocasión le tuvieron bien presente. El carnero fue desollado, asado en el sitio, y un humilde tapiz traído de una aldea vecina y cubierto de pámpanos formó bien pronto una mesa digna de este festín homérico*⁷⁵.



Voyage de S.A.R Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grece. Visita oficial del Duque de Montpensier en Grecia. Album de litografías. Diseño de M. de Sinety. París, 1845. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

⁷⁵ Latour, Antonio, *opus cit.*, 1849, pp. 246-247.



Voyage de S.A.R Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grèce. Visita oficial del Duque de Montpensier en Grecia. Álbum de litografías. Diseño de M. de Sinety. París, 1845. Colección descendientes de los Duques de Montpensier.

La estancia en Grecia finalizó con un banquete de despedida para el estado mayor del *Gómer*, para los oficiales franceses que habían dirigido y acompañado al Duque de Montpensier en estos meses estivales por su recorrido oficial por el norte de África y el Próximo Oriente. El joven príncipe francés, de tan solo veintiún años, volvería tras el viaje de retorno a Francia, a sus tareas en el Palacio de Vicennes, en París. Antonio de Latour, su fiel profesor y posterior secretario, quien publicaría la descripción del viaje dos años más tarde en París, concluía sus *lettres* advirtiendo sobre el magnífico provecho que Francia y su monarquía obtenían de aquella visita:

*Ciertamente no ha sido un tiempo perdido para la Francia ni para el Duque de Montpensier el que consagró a este bello y lejano viaje. (...) En cambio, el tesoro de recuerdos e instrucciones que el joven príncipe ha traído del Oriente, ha reanimado allí este pensamiento de que la Francia, orgullosa de su gloriosa suerte, no ambiciona los despojos de nadie; pero también que su desinterés le da un derecho de sostener las justas causas*⁷⁶.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 256-257.

5. 4. SEVILLA EN EL IMAGINARIO DE LOS ARTISTAS ROMÁNTICOS: LA BERBERÍA CRISTIANA QUE ENCONTRARÍA MONTPENSIER.

Llegada a Europa la gran sed romántica del más allá y de lo desconocido, aparecen a la par las fuerzas y los medios necesarios para rastrearlo todo, viajar y descubrir lo lejano. La Europa romántica se desborda, y España y Andalucía cogían de paso en ese desbordamiento, camino del Sur, del Oriente árabe y africano, presentándose, frente a la imagen de Occidente, con un perfil oriental o, dicho con mayor precisión, *árabe o moro*¹. Como afirmara Richard Ford en *Las Cosas de España*, los aficionados a lo romántico, lo poético, lo sentimental, a lo artístico, lo arcaico y lo clásico –en una palabra, a las líneas bellas y sublimes–, encontrarían tanto en el pasado como en el presente de España bastantes asuntos al recorrer con lápiz y cuaderno esta *nación singular suspendida entre Europa y África, entre la civilización y la barbarie, (...) donde pueden admirarse los mágicos palacios de Aldino, creación de la fantasía y el esplendor árabe*².

Sevilla, como toda Andalucía, se convertiría para los viajeros y los artistas románticos en apetecible mezcla de exotismo oriental, pintorescas costumbres andaluzas y terreno abonado para aventuras e imaginaciones –no siempre sujetas a la realidad-. Las bellezas de la Sevilla histórica y patrimonial, su pasado árabe, y sus tradiciones y fiestas son los aspectos más demandados por viajeros y pintores extranjeros, que al centralizar su visión en estos intereses quedan convertidos en el primer foco de atención y producto altamente exportable y vendible.

Es posible además que Sevilla fuera, atendiendo a los comentarios de Antonio de Latour en sus *Études sur L'Espagne, Seville et L'Andalouse*, como un *elevado punto desde el que mirar alrededor, a la lejanía, desde el que conviene evadirse de vez en cuando en busca de otros lugares, y volver con la rica cosecha*. Sólo en Sevilla, decía Latour, por haber sido durante mucho tiempo capital española y haber ocupado en España y en todas las épocas históricas un gran lugar, pueden acontecer a cada paso

¹ Muñoz Rojas, J. A. *La imagen romántica de España. Los precursores*. En Catálogo *Imagen Romántica de España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, pp. 13-14. Véase también Burns Marañón, Tom, *Hispanomanía con un prólogo para franceses*, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2014.

² Ford, Richard, *Las Cosas de España*, Ediciones Turner, Madrid, 1988, pág. 25.

sucesos tan afortunados, y así, comentaba, a ellos debe el que los dos volúmenes de su obra se pudieran publicar con éxito y sin fracaso³.

Exageradas o no las palabras de Latour, ya desde los comienzos de la Edad Moderna, Sevilla, al igual que muchas urbes europeas, se convirtió en una ciudad grabada, dibujada y pintada⁴. Su importancia provocó que numerosos artistas recibieran el encargo de retratarla. Hoefnaglius o Wyngaerde, excelentes grabadores, son los ejemplos más paradigmáticos de la representación de la ciudad cuando ésta se convierte en el Renacimiento en lugar estratégico y de referencia en Europa⁵.

Ese fondo iconográfico de la ciudad de Sevilla, realizado durante el Renacimiento y el Barroco, junto a la propia imagen real de la ciudad, como es evidente, serán la fuente de inspiración básica para los primeros artistas románticos que nos visitan, los cuales se encargarán de propagar masivamente un feliz y duradero retrato urbano. Sin embargo, este fondo de imágenes irá unido sin remedio a los recuerdos que en Europa existen de las grandezas pasadas de la España islámica e imperial del Siglo de Oro –de la Sevilla hispano-musulmana o de la cosmopolita y comercial del Renacimiento-. Esos recuerdos conformarán en el imaginario colectivo de los románticos europeos una representación de la ciudad un tanto distorsionada. Conviene tener presente además, que muchos escritores y artistas europeos, franceses en especial, imaginan España y Sevilla antes de contemplarlas y percibir las en la realidad y, así, trufan sus dibujos, grabados, relatos y escritos de héroes de la España islámica, nazarí o del Siglo de Oro, personajes altamente reconocidos en la Historia de España o contemplados en los cuadros barrocos que llegaron a Europa en las primeras décadas del siglo XIX, y especialmente a la Francia de Luis Felipe de Orleans⁶.

³ Latour, Antonio de, *Estudios sobre España, Sevilla y Andalucía*, Centro de Estudios andaluces y Editorial Renacimiento, 2006, pág. 18.

⁴ El proyecto editorial y científico *Iconografía de Sevilla*, publicado por Focus, Ediciones El Viso, en Madrid en 1991, magníficamente ilustrado, insistió en una línea de investigación enfocada hacia el estudio de la imagen de la ciudad andaluza desde la Edad Moderna a nuestros días, pasando con especial interés por el Romanticismo, momento crucial y de especial dinamismo para este asunto. En nuestro estudio nos circunscribiremos al periodo que va desde la llegada de los primeros viajeros románticos, a la primera época de Los Montpensier en la ciudad. Es decir, de 1830 a 1860 aproximadamente, e intentamos resaltar el carácter orientalista que pudo venderse y proyectarse de la ciudad en estos años.

⁵ Véase Kagan, R. L.: *Las ciudades del siglo de Oro: las vistas españolas de Antón Van den Wyngaerde*. Madrid, 1986.

⁶ En García Felguera, M^a de los Santos, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Alianza Forma, Madrid, 1991, pág. 97.

Esa propaganda sobre lo hispánico en general, que circula por el continente europeo desde los escritos y referencias a España de los ilustrados europeos o los comentarios e ideas que difundieron los franceses tras su invasión de seis años –rapiña de objetos artísticos y grandes cuadros incluida-, prepara las mentes y el imaginario de los viajeros y artistas, que se acercan por estos territorios andaluces con unas ideas y unas imágenes bastante prejuiciosas y prefiguradas⁷.

Durante el Barroco sevillano, Tortolero o Matías de Arteaga, van fijando las imágenes y vistas urbanas más típicas y representativas de Sevilla –vistas con la Giralda, la Lonja, la Catedral, el Río Guadalquivir, el Arenal, o de la ciudad con una panorámica general-. Serán estas mismas vistas las que los pintores y acuarelistas románticos llegados de toda Europa, así como los artistas locales –y más tarde los primeros fotógrafos- conviertan en imágenes típicas y habituales de la ciudad. La imagen por tanto que se tipifica entre los siglos XVII y XVIII, tendrá grandísima tradición y continuidad en los siglos XIX y XX.⁸

Durante el romanticismo decimonónico la ciudad dejará de ser representada como una abstracción, como un simple accidente topográfico, y comenzará a ser vista como un organismo vivo, dotado de un tejido diferenciado, individual, claramente reconocible a través de sus monumentos más señeros, y sobre todo, animado por la actividad de sus ciudadanos y personajes distintivos. La ciudad se ofrecerá así como espectáculo y este mismo concepto teatral va a marcar indeleblemente el modo de su representación futura⁹.

Sevilla mantenía todavía durante las décadas centrales del siglo XIX su gran prestigio como próspera ciudad histórica. Además, la fama de los grandes pintores sevillanos del Barroco estaba en auge en Europa, especialmente en Francia y Reino Unido, como sabemos, y esto provocó el viaje de numerosos marchantes de arte y artistas que, a la par que se hacían con cuadros de primera fila, estudiaban a los maestros de la *escuela española* y mostraban a los jóvenes artistas locales técnicas y temáticas para ellos desconocidas, haciéndoles reflexionar sobre su propia tradición

⁷ Véase Burns Marañón, Tom, *La exportación del arte de España*, en *opus cit*, 2014, pp. 33-43.

⁸ Véase de AAVV, *La iconografía de Sevilla, 1650-1790*. Madrid, 1989.

⁹ Lleó Cañal, Vicente. *Paisajes Urbanos*. En *Andalucía en la estampa*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1984, pág. 32.

artística. A Sevilla llegaron en la década de 1830 pintores viajeros como David Wilkie, John Frederick Lewis, David Roberts, Richard Ford o Delacroix, entre otros, que dinamizaron y beneficiaron al tejido artístico y social de la ciudad.

Como afirma el profesor Jesús Rubio en su último estudio sobre el pintor sevillano José Domínguez Bécquer, este contacto y encuentro entre coleccionistas, entendidos en arte y pintores locales y foráneos no fue beneficioso únicamente para el mundo artístico. También la sociedad sevillana, especialmente la burguesía emergente de la ciudad, que iba desarrollando una nueva sociabilidad y unos nuevos hábitos de consumo suntuario y artístico, promovió la creación o el impulso de liceos, academias y otras instituciones culturales, dónde se hicieron habituales las exposiciones de pintura, entre otras disciplinas¹⁰.



D. Roberts dib. y W. Gauci Lit. *The Tower of the Giralda*. Londres, 1837.

¹⁰ Véase el estudio de Rubio Jiménez, Jesús, *José M^o Domínguez Bécquer*, Arte Hispalense N° 82, Sevilla, 2007, pág. 14.

Uno de los primeros viajeros románticos que acuden a esa Sevilla de 1830 es el archiconocido Richard Ford, viajero y espléndido dibujante, quién en opinión de Tom Burns Marañón, no entendió realmente casi nada de las auténticas *cosas de España*. Le seguirían posteriormente George Borrow y Théophile Gautier, y todos, aunque con sustanciales diferencias y enfoques, consideraron a España como un territorio a explorar, un terreno virgen por su atraso y su carácter primordial. Este atraso en el que España se ve sumida en el primer tercio del siglo XIX –en parte producido por la invasión francesa y sus consecuencias-, la incultura casi generalizada del pueblo -entendida por muchos románticos europeos como genial mantenimiento de tradiciones ancestrales-, y esa falsa Arcadia poco evolucionada y preindustrial, es precisa y paradójicamente lo que atrae a franceses, ingleses y a otros europeos de zonas de mayor progreso, que prefieren adentrarse en este romántico atraso aquí percibido como un paraíso virginal. El pasado medieval de Andalucía, con su esplendor musulmán y sus palpables y cercanos orientalismos, comenzó a interesar tanto, que algunos prefirieron cambiar el establecido *Grand Tour* hacia tierras italianas por un gran recorrido hispánico, sobre todo, andaluz, o mejor dicho, *moro o árabe*.



Richard Ford, *Vista de la Puerta de Jerez de Sevilla*, dibujo, ca. 1832. Colección Brinsley Ford, Londres.

Es curioso que lo aplaudido en el siglo XIX, buscado y representado como relato e imagen de la ciudad, fuera objeto de controversia y repulsa por los intelectuales de la centuria anterior. Jovellanos o Cadalso, ilustrados penitentes, criticaron precisamente el aplebeyamiento de nuestras costumbres y el atraso cultural de España. El *gitanismo* – que tanto interesó a Borrow-, el *majismo* y el *torerismo*, una cultura y una educación que los ilustrados entendían como poco conveniente y, en suma, inútil, fue hartamente apetecida y perseguida, de manera sobredimensionada podríamos decir, por artistas románticos y *curiosos impertinentes*¹¹.

Rihard Ford, británico de acaudalada fortuna e gran interés intelectual, que había realizado el acostumbrado viaje por Francia, Suiza e Italia en la década de 1820, llegó a Sevilla por razones familiares –la debilitada salud de su esposa- justo en el año 1830. Desde entonces, y de forma paralela a sus escritos sobre España y Andalucía¹², comienza a contactar con los pintores más famosos de la Sevilla del momento, especialmente José Domínguez Bécquer y José Gutiérrez de la Vega. Estos habían comenzado ya –principalmente José Bécquer- a pintar escenas costumbristas de tipos populares, habitualmente ubicadas en castizas tabernas o al exterior, con algún monumento de la ciudad de fondo. Las representaciones de majos con la Giralda o la Torre del Oro se hicieron famosas. Ford se interesará por estos temas –que ya gustaban mucho a los viajeros-, comenzando también a tomar apuntes y a dibujar aquellos edificios, los monumentos más sobresalientes de Sevilla, las partes de la ciudad más intimistas, sus arcos, sus calles, plazas, e incluso algunos tipos populares.

Sevilla tenía a comienzos de la década de 1830 el encanto de ser una ciudad postrada, una ciudad que había estado en lo más alto, y ahora no era más que antigua fama y prestigio pasado. *Tenía el encanto de una tragedia colectiva pasada*. Precisamente porque Sevilla tuvo siempre ante sí un futuro que jamás se desarrolló, precisamente por ello, su estructura urbana era todavía en gran parte la árabe y medieval, salvo un gran número de edificaciones aisladas en el todo, lo cual reforzaba su encanto. *Los viajeros*

¹¹ Álvarez Barrientos, Joaquín, *En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo*, en *Costumbrismo Andaluz*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.

¹² De Richard Ford véanse *Las Cosas de España*, obra publicada en Inglaterra en 1846. Puede consultarse la edición de Turner, Madrid, 1988. También *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, publicada en Londres en 1845. Puede verse la edición de Turner, Madrid, 1980.

*que venían a Andalucía no buscaban la ciudad medieval exactamente, sino su trasunto oriental: la ciudad árabe.*¹³

Durante este siglo, los viajeros románticos que nos visitan ya no se sienten interesados por la imagen que la ciudad poseía y mostraba en el *Quinientos*, con el gótico de su Catedral, su Cabildo o su Lonja renacentista o el puerto de una gran ciudad comercial europea que se encargaba del contacto con América. Esta iconografía de la ciudad, más relacionada con la imagen rica y avanzada de Europa, no suponía ninguna sorpresa. Es más, los *curiosos impertinentes* estaban cansados de esa imagen de prosperidad. Ahora, era el pasado *moro y árabe* lo que se perseguía, el exotismo de aquella Sevilla, la rareza de su entramado urbano islámico, no perdido aun, sus murallas, con las torres almohades, los patios con las yaserías en las arcadas del Alcázar, el mudéjar de las parroquias o de las casas de la nobleza del más rancio abolengo, como la Casa de Pilatos o Dueñas; entusiasmaba el contrapunto de una cultura diferente, aquello que marcaba *lo otro, lo distinto*, pues las semejanzas, tanto en costumbres sociales, como en paralelismos artísticos y urbanos, serían pasadas por alto y casi ocultadas.

Ford entendió que Sevilla era un ejemplo brillante del pasado esplendor árabe, llegando a denominar a Andalucía *la berbería cristiana*, evidentemente una apreciación más relacionable con su imaginación e intenciones románticas, que con la realidad. Lo cierto es que Ford es autor de una serie de dibujos sobre la ciudad de Sevilla, fechados la mayoría en 1832, a través de los cuales la retrata minuciosa y magistralmente. Refleja en estos dibujos rápidos, tomados como *sketches* a pie de calle, los lienzos conservados de las murallas desde el exterior de la ciudad, todavía intactas, con las torres más características de Sevilla casi siempre visibles, como la Giralda, la Torre del Oro o la de la Plata, retrata las puertas de la ciudad, los arquillos, las plazas, los palacios y las parroquias. A través de todos estos dibujos podemos comprender la admiración que sintió Ford por unos espacios que nada tenían que ver con el mundo del que procedía. Las murallas de origen islámico, la Giralda, un verdadero alminar en la Europa cristiana, las torres albarranas de la ciudad, las puertas, el arquillo de la Plata o las parroquias mudéjares le debían provocar la sensación de estar en el pleno tiempo de Al-Andalus¹⁴.

¹³ López Lloret, Jorge. *Romanticismo y urbanismo: de la relevancia urbanística de una cierta antipatía*, en *La Memoria Romántica*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pág. 102.

¹⁴ Véase *Richard Ford en Sevilla*, por Brinsley Ford, Instituto Diego Velázquez del CSIC, Madrid, 1963.

Tanto en *Las Cosas de España* como en *Manual para viajeros por Andalucía* –sumun de los escritos románticos sobre nuestro país, junto al *Viaje a España* de Gautier-, Ford explica un gran número de usos y costumbres practicadas por los españoles, siendo Oriente y lo oriental el espejo en el que le gusta reflejar lo que cuenta. O bien para relacionar diferentes asuntos, o bien para distinguir cualquiera de ellos, usa el concepto de Oriente. *Como en Oriente, lo mismo que en Oriente, tal cosa aun es así en Oriente, o en Sevilla, las casas son como en Oriente*. Hay una cierta obsesión en los libros de Ford –también en parte de sus dibujos- por hacer ver que Andalucía era un trozo de ese citado, repetido y casi obsesivo Oriente, un lugar en el que se vivía como en el tiempo de los moros y dónde la gente poseía la hirviente sangre de los árabes como herencia¹⁵. Sin embargo, para afinar en las descripciones de sus famosísimos *Handbooks for travellers in Spain*, libros para viajeros a los que acabamos de aludir, Ford se ayudó de los numerosos dibujos que hizo durante su estancia en Sevilla, exactos y objetivos, que reflejaban lo que de verdad podía verse.

El empobrecimiento de Sevilla a lo largo del siglo XVIII y tras las primeras décadas del XIX, después de seis años de guerra contra los franceses, y unos cuantos más de desidia política y administración mejorable, había provocado un atraso que cruelmente gustaba a los románticos, a esos *curiosos impertinentes* que, si bien ensalzaron España como un especial destino de cultura diferente y primitiva, ocultaron también las propuestas progresistas y liberales que poco a poco se iban estableciendo. Las calles no pavimentadas, apenas alumbradas, la suciedad y los fuertes hedores, la falta de espacios amplios y debidamente urbanizados y, en suma, la desorganización reinante, era el punto de mira en el que se regocijaban muchos foráneos, que a la par que vivían una supuesta experiencia única, acababan por criticar y tachar los lugares que visitaban como propios de un país africano –pues, como exclamaba Ford, todo era *como en Oriente*-, aireando pública e internacionalmente deficiencias y atrasos¹⁶.

¹⁵ Téngase en cuenta que *Las Cosas de España*, publicada en Inglaterra en 1846 y *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, publicada en 1845, pretendieron ser guías de viaje, y a Ford le interesaba resaltar los orientalismos andaluces, pues sabía que en Inglaterra las clases cultas se desvivían entonces por todo lo oriental.

¹⁶ Véase Robertson, Ian, *Los curiosos impertinentes, viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III a 1855*, Serbal/CSIC, Madrid, 1988.



Richard Ford, *Vista del Arquillo de la Plata de Sevilla*, dibujo, ca. 1832. Colección Brinsley Ford, Londres.

Tanto impactaron a Ford los orientalismos andaluces de Sevilla y Granada que cuando regresó a Inglaterra con su familia a finales de 1833 se empeñó en dar a su casa y a sus jardines de Heavitree House, en Exeter, un tono árabe y moro. Plantó pinos y cipreses de viveros del Genil y del Guadalquivir, y construyó un gran arco de herradura y una torre neomorisca a modo de pabellones, auténticos caprichos de arquitectura orientalista¹⁷. Esta moda de construir caprichos arquitectónicos neoislámicos en la Inglaterra del siglo XIX, tanto en interiores residenciales como en jardines, tendría una exitosa y larga fortuna, producto del culto apasionamiento y el conocimiento cada más amplio de los británicos por los Orientalismos del Mediterráneo y del Medio Oriente.

Al mismo tiempo que Ford va entrando en inusual simbiosis con una Andalucía que le sorprende por mora y oriental a cada paso que da, David Roberts, otro excelente dibujante y pintor británico, recorre España entre 1832 y 1836. Roberts capta la imagen externa de la ciudad, pero también las entrañas de la vida sevillana más oculta, incluso ambientes interiores y domésticos que le ofrecen una imagen de Sevilla profunda, histórica e intensa, casi emocionada. Fue autor de unos *Grabados pintorescos*, pero su

¹⁷ Brinsley Ford, *opus cit.*, 1963, pág. 21.

principal contribución está relacionada con la impronta dejada en autores españoles como Pérez Villaamil, con quién mantuvo una buena amistad y una excelente comunión artística.

En sus *Picturesque sketches in Spain*, publicados en Londres en 1837, Roberts recogió imágenes ya conocidas de nuestra ciudad, típicas y diversas, pero también supo detenerse en otros ambientes menos registrados, más invisibles, como la visión de la vida doméstica e interior de un convento sevillano de clausura. Demostraba así su sensibilidad para captar no sólo evidencias y superficialidades, sino sentidas tradiciones más escondidas e intimistas. A Roberts le sorprendió como los sevillanos gozaban de sus tradiciones populares y religiosas, con un lujo y un esplendor que no había visto en ninguno de sus viajes por Europa y por supuesto tampoco en la austera y anglicana Inglaterra¹⁸.

Al igual que Roberts, John Frederick Lewis, también un creativo pintor inglés, a través de la publicación en 1834 de sus *Picturesque sketches of Spain and Spanish Character* supo atrapar una imagen buscadamente romántica de Sevilla.¹⁹ Su óleo de la *Giralda desde Borceguinería* crea un modelo de gran trascendencia y proyección futura, presentando el singular monumento en un intenso primer plano, como el signo de máxima distinción de la ciudad, que frente a otras europeas, tenía un riquísimo *pasado árabe*. Con Ford, Roberts, Lewis o George Vivian, el autor de *Spanish Scenery*, de 1838, los conceptos románticos y paisajísticos de la pintura anglosajona se unirán a los hitos culturales y monumentales de la ciudad, para lanzar una visión muy novedosa y altamente mítica de la ciudad de Sevilla²⁰.

Con respecto a los artistas españoles de la década de 1830, José Domínguez Bécquer, en esa misma ciudad que recibe a los pintores británicos, realiza de manera casi industrial, cuadritos de pequeño formato y de tema costumbrista y castizo, para

¹⁸ Sobre Roberts, véase H. Guiterman y B. Llewellyn, *David Roberts*, Catálogo. Londres 1986.

¹⁹ R. Ford, D. Roberts, J.F. Lewis, A. Chaman, N. Chapuy, G. Vivian, W. Wyld o Dazats realizan en la década de 1830 numerosas litografías, dibujos, acuarelas y pinturas en las que reflejan una iconografía de Sevilla tendente y enfocada hacia lo entonces considerado como el culmen de lo romántico. En cierto modo, son ellos los que impulsan y dinamizan la imagen romántica de la ciudad. Inauguran verdaderamente el mito de la Sevilla romántica, después mantenido por los propios artistas locales.

²⁰ Véase Valdívieso, Enrique, *Sevilla pintada. 1790-1868*, en AA.VV., *Iconografía de Sevilla, 1790-1868*. Ediciones El Viso, Focus Abengoa, Madrid, 1991.

venderlos a extranjeros que quieren llevarse un trocito de la ciudad pintado²¹. Este pintor, pionero en el Romanticismo español, tuvo mucho que ver con la acuñación y la difusión de la imagen romántica de España, pues sus pinturas y litografías recorrieron toda Europa. Su cuadro *La Giralda desde Placentines*, de 1836, engrandece el monumento islámico, presentándolo también en primer plano como lo hiciera unos años antes Roberts. Como su primo José, el polifacético Joaquín Domínguez Bécquer –quién llegará a ser pintor y amigo personal de los Duques de Montpensier-, con su temprana obra *Procesión por el interior de la Catedral, de 1836*, inaugura una carrera artística, con detalladas pinturas, grabados y dibujos, que tendrán por tema los lugares simbólicos de la urbe andaluza. La Giralda, la Catedral, Torre del Oro y Reales Alcázares, todos hitos monumentales teñidos de ese sabor hispano-árabe o mudéjar que demandaban los románticos, funcionaron como un verdadero contrapunto iconográfico, una novedad temática desde entonces muy buscada²².



Jenaro Pérez Villaamil, *Sevilla en tiempos de los árabes*, 1848, Óleo sobre lienzo. Palacio del Pardo, Madrid.

²¹ Es altamente interesante el hecho de que José D. Bécquer mantuviese a un corresponsal en Cádiz, para gestionar el comercio de sus obras que iban rumbo a Gran Bretaña. El dato ayuda a comprender el interés que en la década de 1830 comenzaba a existir por estos cuadritos al óleo con variopintas y diversas imágenes de la ciudad de Sevilla.

²² Véase Reina Palazón, A. *La pintura costumbrista en Sevilla 1830- 1870*, Sevilla, 1979; Díez, José Luis, Barón, Francisco Javier, *El Siglo XIX en el Prado*, Museo Nacional del Prado, 2007.

Será, no obstante, Jenaro Pérez Villaamil, de paso por Andalucía en la década de 1830, el que realice las más bellas y románticas pinturas de tema sevillano: *Interior de la Catedral*, *Giralda desde Borceguinería* o *Iglesia de Omniun Santorum*. Méndez Casal, crítico de Arte y biógrafo del pintor, afirma que en 1833, justo cuando parece ser que conoce en Sevilla a Roberts, la pintura de Villaamil sufre una profunda transformación haciéndose más flexible, fluida y espontánea. Claramente nos habla de un vuelco decisivo y casi visceral hacia la más elevada genialidad romántica europea, influyendo esto decisivamente en sus obras de tema sevillano²³.

La obra sin embargo que más nos interesa de su producción pictórica es una exótica y evocadora imagen de Sevilla desde el Río Guadalquivir, con la Torre del Oro como protagonista, y ambientada *en tiempo de los árabes*. Refleja el interés que existe en el Romanticismo por recrear visiones orientalistas de las ciudades, sobre todo de aquellas que poseían huellas inigualables y de fácil rastreo de su pasado. El lienzo citado, de 1848, muestra el gusto por una temática que estaba teniendo un gran éxito en la Europa del momento. La pintura orientalista triunfó en fechas tempranas en Francia y Gran Bretaña, pues estos imperios poseían colonias en África y Asia, lo que hacía más fácil el acercamiento a un mundo que comenzaba a despertar una gran fascinación. Pérez Villaamil, haciendo gala de su internacionalismo y su gran proyección como artista, verdaderamente único en el panorama artístico nacional de la época, muestra con este cuadro su conexión con los intereses estéticos europeos.

Junto a la búsqueda del tema orientalista y árabe por parte de los artistas mencionados, un naciente *Andalucismo*, como iconografía y movimiento cultural costumbrista, comenzó a estar también plenamente instaurado como corriente de gran éxito, como hecho diferenciable, y en parte, como contrapunto al fuerte influjo extranjero que existía por entonces. Como mantiene Álvarez Barrientos, en el caso de la iconografía local, a las imágenes de la Giralda o el Alcázar sevillano, la Alambra de Granada o la Mezquita de Córdoba, se suman las del Guadalquivir, de corridas de toros y sus propios carteles, o espectáculos flamencos, que fueron además un complemento decisivo para las solicitadísimas representaciones de los tipos humanos que habitaban esos espacios. Toreros, majos, gitanos, cantantes, y otros personajes menos urbanos, como los

²³ Consúltese *J. Pérez Villaamil*, de Juan Enrique Arias Anglés, Monografías de Arte Gallego, Atlántico, 1980, pp. 57-58.

bandoleros, tuvieron un peso muy considerable en la iconografía romántica que se forjó sobre la ciudad en el exterior²⁴.



Prangey (Dib.) y Chapuy (grab.), *Patio de Las Muñecas del Alcázar de Sevilla*. 1832-37. Colección Rafael Manzano Martos, Sevilla.

Extranjeros y sevillanos, como vemos, preparan la visión iconográfica y la imagen artística de la ciudad que encontrarán los Duques de Montpensier a su llegada en 1848. El impacto recíproco entre la ciudad que recibe, y el personaje recibido, provocará en la ciudad y en su panorama artístico y cultural un decisivo impulso. Pocos podrán competir con el patronazgo y el mecenazgo artístico y cultural de los Montpensier en la ciudad²⁵. Antonio de Orleans y la Infanta María Luisa Fernanda llegaron a la ciudad por vía forzosa y obligada, no elegida en principio como sabemos. Sin embargo, el intento de adaptación total en el entorno andaluz fue siempre un objetivo primordial para ellos. Como ocurría con sus compatriotas franceses que viajaron a Andalucía, Montpensier debía traer una visión formada y prejuzgada de nuestra región, de su imagen, su historia y su cultura. Pensemos que la Andalucía soñada e imaginada por Gautier, por ejemplo, antes de realizar su *Voyage en Espagne*, era la del romancero, la de las baladas de

²⁴ Álvarez Barrientos, Joaquín, opus cit., pp. 14 a 17.

²⁵ Véase Lleó Cañal, Vicente, *La Sevilla de Los Montpensier*, Focus, Sevilla, 1997.

Víctor Hugo, las novelas y libros de viaje de Merimée y la de los cuentos de Alfredo de Musset. La del universal Quijote de la Mancha y la del Lazarillo de Tormes, así como aquella que contempló a través de los cuadros del *Musée Espagnole* del Louvre. Esa era la España que según muchos, y probablemente también para Montpensier, gustaba más que la verdadera y la real, pues era una imagen producto en cierto modo de la ensoñación y la imaginación previa a la visita²⁶.



J. Taylor, dib. y Le Keux, grab. *Fenetre de l' Alcazar à Seville*, ca. 1830. Colección particular.

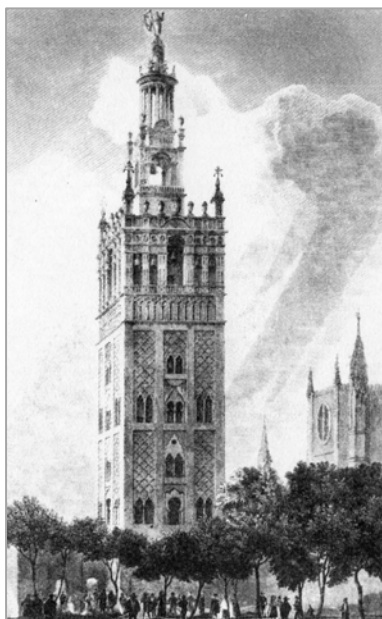
El Duque de Montpensier, aparte de tener muy probablemente esa misma visión que sobre España recorría Europa, proyectada por escritores y viajeros románticos, poseía una idea bastante concreta de la pintura española del Siglo de Oro, sus temas y su calidad técnica. La creación de la citada galería de pintura española por parte de su padre el rey Luis Felipe, incrementada además cuantitativa y cualitativamente por la rica colección Standish, y el conocimiento de España que en la corte francesa poseían personajes como el Barón Taylor o el escritor Alejandro Dumas, proporcionó a los miembros de la familia Orleans, especialmente a los hijos del rey- una panorámica más o menos amplia sobre la cultura de nuestro país²⁷.

No sabemos la imagen exacta que de Sevilla podía tener el Duque de Montpensier antes de su llegada, pero sí conocemos por Antonio de Latour, su profesor y secretario

²⁶ Véase Theophile Gautier, *Viaje por España*, Editorial Taifa, Barcelona, 1985, pág. 30.

²⁷ En García Felguera, M^a de los Santos, *opus cit.*, 1991, pág. 97.

personal, que cuando llegó a la ciudad emprendió rápidamente camino para recorrer Andalucía, interesándose por visitar los grandes hitos artísticos conservados en otras ciudades como Córdoba y Granada. Según Latour, su objetivo era comparar la mezquita cordobesa y la Alhambra granadina con los grandiosos edificios que ambos pudieron contemplar en su viaje a Oriente, durante el verano del año 1845. Este viaje, al margen de su claro carácter político y diplomático, proporcionó al duque un conocimiento y un gusto por los orientalismos del mundo islámico mediterráneo, que acabó completando evidentemente con los de Andalucía²⁸.

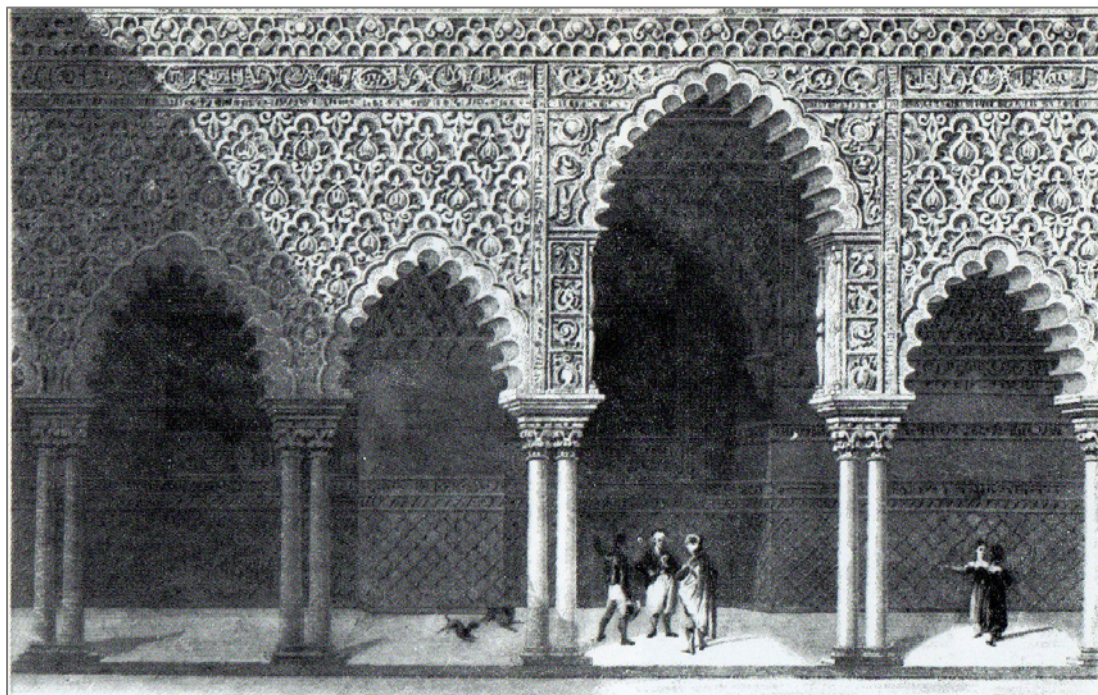


J. Taylor dib. y Hollis y Le Keux gr. *La Giralda*, y *Fenetre de la Giralda*, ca. 1830. Colección particular.

Personajes como el citado Barón Justin Taylor, uno de los grandes viajeros europeos de la década de 1820 y 1830, o el Barón Davillier, creadores de descripciones e imágenes de una Sevilla un tanto nostálgica y poética, anunciaron y publicitaron en Francia una nueva imagen de España. Taylor, como es sabido, llegó a España por encargo oficial de Luis Felipe de Orleans, acompañado por los pintores Adrien Dauzats

²⁸ Montpensier viajó por Túnez, Egipto, Turquía y Grecia junto a Antonio de Latour, su preceptor, y visitó edificios tan grandiosos como Santa Sofía de Constantinopla, las mezquitas otomanas, el Partenón o los templos egipcios. Véase: Latour, Antonio. *Viaje de S.A.R. el Serenísimo Duque de Montpensier, a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas*. Edición traducida del francés por D. Pedro L. A. Dupouy y publicada en Sevilla en 1849. Imprenta de El Independiente.

y Pharamond Blanchard²⁹. Debían hacerse con un cargamento de pinturas de calidad para el *Museo Español* que quería abrir el rey en París. Lograron reunir entre noviembre de 1835 y abril de 1837 una colección de más de cuatrocientas cincuenta obras, a las que se sumaría la espléndida colección del millonario británico Frank Hall Standish en 1840³⁰. Al mismo tiempo que Taylor recorría el país atesorando obras para su potente patrón, immortalizaba en un amplio repertorio de dibujos su visión romántica de España. Sevilla era descrita por este controvertido marchante y anticuario a través de rincones de un alto intimismo y un intenso sabor hispano-musulmán. Sus dibujos, así como los grabados posteriores que se hicieron de los Reales Alcázares o de la Giralda, ambientan un momento casi paralizado en un tiempo ya perdido, aunque recobrado para estos sueños románticos³¹.



J. Taylor, dib. y B. Bosley gr., Grande tour de l'Alcazar de Seville, ca. 1830. Colección particular.

²⁹ El pintor francés Pharamond Blanchard residió en España durante trece años. Tras colaborar con Taylor, no volvería hasta 1846, momento en que fue uno de los cronistas oficiales de *las bodas reales españolas*. Véase Guinard, P. *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, París, Presses Universitaires de France, 1967.

³⁰ Véase Baticle, J. y Marinas, C. *La Galerie Espagnole de Louis Philippe au Louvre, 1834-1848*. Ministère de la Culture, réunion des Musées nationaux, 1981, París. Y Burns Marañón, Tom, *La rivalidad británico-francesa por el arte español*, en *opus cit*, 2014, pp. 45-53.

³¹ J. Taylor publicó los grabados de tema sevillano en su obra *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal, et sur la cote d'Afrique, de Tanger a Tétouan*, en tres tomos, en París, entre 1826 y 1832.

El Barón Charles Davillier recorrió la Península Ibérica en numerosas ocasiones desde su juventud. Acaudalado coleccionista, especialmente de objetos y piezas cerámicas, escribió numerosos libros y estudios sobre las artes decorativas españolas, mostrando un grandísimo interés por la cerámica de tradición hispano-árabe, cuya revalorización impulsó en España y Francia ya en la década de 1840. Su pasión por todo lo hispánico era altamente conocida en el París de Luis Felipe y, antes de realizar su viaje más famoso, el que hizo con Gustavo Doré en 1862, ya había estado en España en nueve ocasiones. Al margen de la visión exótica y orientalista en la que Doré insistió para ilustrar su *Viaje a España*, sus estudios y conocimientos, como hombre culto, interesado y estudioso de las artes decorativas medievales españolas, completaban una imagen de España como espacio de tesoros y maravillas artísticas ocultas.

La vía orientalista del Romanticismo europeo, en la que insistieron Ford, Gautier, Davillier o los artistas antes citados, entre ellos Doré, estuvo dirigida en España al rescate y la revalorización del mito de Al-Ándalus, y especialmente de sus restos artísticos. En esta vía insistirá también el Duque de Montpensier a lo largo de toda su vida, y quedará convertida en una verdadera pasión, muy perseguida y bien gestionada, y que lo llevó a utilizar una novedosa y pionera arquitectura neoárabe como paradigma de un posible estilo nacional. En Sevilla, vivió Antonio de Orleans durante unos meses en los Reales Alcázares, complejo palaciego que sabemos por Latour que le impactó profundamente, en Castilleja de la Cuesta, junto a esta ciudad, transformó una antigua casona en un palacete acastillado neoárabe, la Casa de Hernán Cortés, y en Sanlúcar de Barrameda ideó un auténtico y amplio recreo de ambientación orientalista, con palacio, jardines y finca ajardinada repleta de caprichos de arquitectura árabe.

Montpensier, con una gran formación y una sagaz visión de futuro para lo económico y lo político, insistió también en fomentar otra de las vías del Romanticismo en España, la del andalucismo –expresada a través del *majismo*, el *torerismo* y las costumbres castizas- para su propia imagen, la de su familia, y para la imagen de Sevilla, ciudad que desde entonces era la suya. En esta línea temática insistió encargando numerosos cuadros y grabados, y no se opuso a retratarse como andaluz. No era nuevo el hecho de retratarse ataviado de majo con algunos hitos monumentales de fondo; los viajeros románticos ya lo habían puesto de moda. Pero el que una figura de su estatus socio-económico lo hiciera debe entenderse como una intención de claro tono propagandístico;

su imagen debía cuajar y adecuarse al entorno que ahora lo cobijaba. Es interesante comprender cómo Antonio María de Orleans necesita demostrar que se encontraba en plena simbiosis con lo español y lo andaluz a través del Arte y la defensa de las costumbres y las tradiciones populares. Sus aspiraciones políticas necesitaron de una imagen que debía propagarse a través de un excelso patronazgo y mecenazgo cultural, lo que contribuyó a fomentar e insistir en la historia y las tradiciones de la ciudad de Sevilla³².

En los primeros años de residencia de los Duques de Montpensier en la ciudad, los pintores locales que habían comenzado de forma generalizada a lanzar una imagen romántica de Sevilla, a través de vistas generales de la ciudad, de sus monumentos islámicos y de la tipificación de sus personajes populares, son los anteriormente citados José y Joaquín Domínguez Bécquer, y a los que debemos añadir, ya durante las décadas de 1840 y 1850, los Cabral Bejarano, Manuel Barrón, F. J. Parcerisa, V. M. Casajús y Eduardo Cano. Todos ellos, junto a otros extranjeros –entre los que estarán los primeros fotógrafos de la ciudad- proponen a Sevilla y a sus gentes como tema y escenario, siempre con el acompañamiento de los hitos monumentales de la ciudad, sus costumbres, tradiciones y fiestas.

Si impactó a Montpensier el esplendor islámico de algunos monumentos singulares y el supuesto ambiente orientalista que la ciudad podía llegar a ofrecer, como nos recordaba Richard Ford en sus libros, es un asunto para el que podríamos encontrar fáciles respuestas. Por un lado, Antonio de Latour a través de sus escritos, fundamentalmente en *Estudios sobre el sur de España, Sevilla y Andalucía* y *La Bahía de Cádiz*, muestra el apasionamiento y el interés que el Duque tuvo por visitar los grandes hitos hispano-árabes de Andalucía. Según Latour, uno de los objetivos del viaje que el duque hizo por estas tierras en 1849 era el de comparar y analizar las semejanzas y diferencias de la Catedral de Sevilla y su campanario, la Mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada con los grandiosos edificios contemplados en su viaje por Oriente.

³² No olvidemos que Antonio de Orleans siempre soñó con el trono español. El grupo político de la Unión Liberal apoyó la solución Montpensierista y su candidatura tras la Revolución de 1868 fue financiada ampliamente. Véase Bahamonde, Ángel, *España en Democracia, El Sexenio, 1868-1874*, en Historia 16, Madrid, 1996, pág. 14. Las ambiciones en general del Duque de Montpensier han sido reflejadas en parte por Carlos Ros, *opus cit.*, 2000, y, de forma aguda y magistral, por Lleó Cañal, V., *opus cit.*, 1997.



E. Gerhardt, *Casa de Pilatos*, acuarela, Sevilla, 1849. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

La estancia en el Alcázar de Sevilla, su primera residencia oficial en la ciudad hasta la compra del Colegio de San Telmo, debió satisfacer en gran medida sus sueños orientalistas, surgidos ya en sus estancias militares en Argelia y en el citado viaje de 1845, un recorrido privilegiado de dos meses por toda la rívera mediterránea. No cabe duda de que el alcázar sevillano ofreció al duque, no solo una fuente de sensaciones románticas sin parangón, sino un soberbio aprendizaje sobre la teoría y la práctica de los cuidados que un complejo de este tipo necesitaba para su mantenimiento, además de los múltiples conocimientos sobre el arte islámico que adquirió y los profesionales que conoció y con los que entró en contacto. Aquí es donde el duque conoció a su primer gran maestro de obras, Joaquín Gutiérrez –que llevó a cabo las primeras obras de rehabilitación de San Telmo–, y al que sería su pintor de cámara y director artístico y de decoración, Joaquín Domínguez Bécquer, quienes desempeñaban cargos de plena relevancia y dirección en este conjunto palaciego³³.

También es significativo el mecenazgo artístico que nada más llegar a la ciudad generaron los duques. El francés Alfred Dehodencq, quien llegó a Sevilla al abrigo de la corte Orleans-Borbón, realizó en torno a 1850 una serie de cuadros en los que a las tradiciones de la ciudad se unían la labor de patronazgo de los propios Infantes Duques

³³ Véase Chávez González, M^a del Rosario, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Patronato del Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2004.

de Montpensier, como *Una Cofradía pasando por la calle Génova*, *Un baile de gitanos en los jardines del Alcázar* o *Visita a la Rábida de los Duques de Montpensier*. También fruto concreto de ese amplio mecenazgo, casi inabarcable por su múltiple direccionalidad, es la relación de acuarelas de tema sevillano que Antonio de Orleans encargó en 1849 al pintor alemán Eduard Gerhardt. Son exquisitas pinturas a la acuarela que se centran en los hitos monumentales de la ciudad –Alcázar, Giralda, Puerta del Perdón de la Catedral o la Casa de Pilatos–, justo las arquitecturas hispano-musulmanas y mudéjares que debieron maravillar a Montpensier, aquello que era paradigma para los propios sevillanos, pero también y sobre todo, para artistas, visitantes y viajeros románticos³⁴.

En el temprano año de 1838, Vicente Mamerto Casajús, había publicado su *Album sevillano*, en el que participaron con sus litografías José Domínguez Bécquer, Antonio María Esquivel, Antonio Cabral Bejarano y Pharamond Blanchard. Casajús, que actuaba en esta obra como editor, explicaría las razones que le llevaron a publicarla, diciendo que *en el prospecto de esta obra he manifestado que trataba de dar a conocer por su medio los edificios notables que encierra la ciudad de Sevilla, y los trajes propios de sus naturales. Pocas ciudades merecen tanto como ésta llamar la atención sobre uno y otro punto (...)*³⁵. Casajús enfocaba con clarividencia la mirada hacia lo singular y lo diferenciado, los monumentos medievales, islámicos en especial, y los tipos con sus atavíos tradicionales.

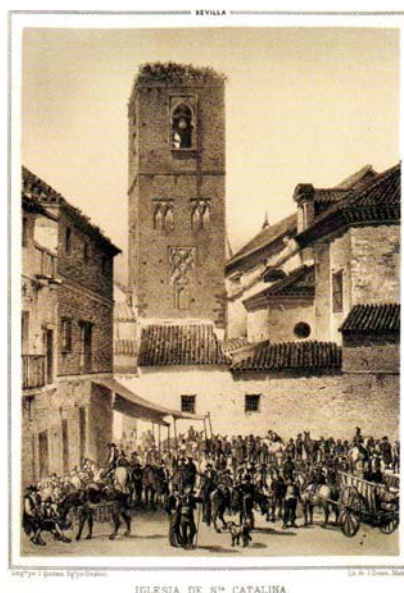


Alfred Dehodencq, *Una Cofradía pasando por la calle Génova*, óleo sobre lienzo, 1851, Museo Carmen Thyssen de Málaga.

³⁴ Véase González Barberán, Vicente. *Eduard Gerhardt y los Duques de Montpensier, 1849-1851*. Edición de la Fundación Infantes Duques de Montpensier, Granada, 2000.

³⁵ Carrete Parrondo, Juan., *Estampas de Sevilla. Recorrido a través de las técnicas del arte gráfico, en Iconografía de Sevilla. 1790-1968*, Focus, Sevilla, 1991, pp. 62-67. Citado de Méndez Rodríguez, Luis, *Manuel Rodríguez de Guzmán*, Arte Hispalense, Sevilla, 2000, pág. 80.

En una línea similar, Pérez Villaamil participó en *La España Artística y Monumental*, obra publicada en París entre 1842 y 1844, que recogía vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España. Villaamil retrataba los lugares emblemáticos de la ciudad de Sevilla, desde el enfoque en el que venimos insistiendo. En el mismo momento, Eduardo Cano participaría en 1844, en *La Sevilla Pintoresca* de José Amador de los Ríos. Y del mismo modo, Francisco Javier Parcerisa, en la década de 1850, inmortalizaba la ciudad en otros tantos dibujos y excepcionales litografías, obras que se haría famosas en el monumental compendio editorial *Recuerdos y bellezas de España*³⁶.



F. J. Parcerisa y otros. *Litografía de la Iglesia de Santa Catalina de Sevilla*, 1856. Colección Antonio Gámiz Gordo, Sevilla.

Los pintores costumbristas y románticos más destacados de la ciudad, fijaron las que probablemente sean las visiones más universales de aquella Sevilla del Romanticismo. Joaquín Domínguez Bécquer, una de las personalidades más interesantes en la ciudad andaluza a mediados del siglo XIX, nos ha dejado, por un lado obras que recogen un ambiente urbano en fiestas mayores, como *Día de carnaval al pie de la lonja*, *la Feria* o *Una corrida en La Maestranza*, todas de las décadas de 1840 y 1850, y por otro, aquellas que se centran en edificios emblemáticos, como *el Patio de las Doncellas del Alcázar*, de 1857. También Manuel Cabral Bejarano, con su *Procesión del Corpus por la calle Génova* (1857) y *Procesión del Viernes Santo* (1855), muestra una imagen interna e intensa de la ciudad. Las tradiciones religiosas por las calles del centro urbano se enfrentan a la otra imagen orientalista que se vende y se propaga de la ciudad. Ese contrapunto puede ser explicado con la obra monumental que

³⁶AA.VV., *Iconografía de Sevilla, 1790-1868*, opus cit., 1991.

el Ayuntamiento de Sevilla encarga a Joaquín Domínguez Bécquer para conmemorar *La paz de Wad-Ras* con los marroquíes. Además, su *Moro*, obra para la que pudo llegar a documentarse en Marruecos, refleja un costumbrismo orientalista pensado para decorar las paredes del Cabildo sevillano, y que desde luego mostraba un Oriente real, no imaginado, como el que muchos románticos querían vivir en Andalucía³⁷.



Joaquín Domínguez Bécquer, *Moro*. Óleo sobre lienzo, 1863. Museo del Prado.

La Catedral, como gran monumento que encarna la verdadera amalgama formal y estética de la ciudad, con una cara mitad cristiana y mitad islámica, se convirtió, por su carácter emblemático, no sólo en símbolo crucial de la urbe andaluza, sino en elemento básico de esa buscada fusión de las culturas cristiana y musulmana. Ya desde la segunda mitad del siglo XVIII, la Catedral de Sevilla se convirtió en uno de los monumentos españoles más característicos de la incipiente época romántica; de hecho había calado en la conciencia social hasta el punto de llegar a convertirse en sujeto iconográfico habitual y en tema de publicación común –Amador de los Ríos le dedicó gran espacio en su *Sevilla pintoresca*-, tanto en las investigaciones de los eruditos locales, como en los libros de viajes de autores extranjeros y nacionales, y también en las disertaciones histórico-literarias de la época. Se realizaron expresivas litografías que ilustraron numerosos libros de viajes o muy diversas ediciones editoriales de lujo, y multitud de pinturas, muchas de los más reputados artistas locales y extranjeros. Este monumento sevillano por excelencia fue durante el siglo XIX modelo iconográfico y objeto de estudio y de intervenciones restauradoras, dentro del ambiente general de las

³⁷ Reina Palazón, A. *opus cit.* pp.179-194. Véanse también las colecciones de pintura del Ayuntamiento Sevilla en la página web del ICAS, *Patrimonium Hispalense* (<http://patrimoniumhispalense.com>).

restauraciones decimonónicas en Europa, y que provocaron ríos de tinta y copiosas reflexiones teóricas a nivel local.³⁸

También es ahora el momento en el que el Río Guadalquivir queda convertido en un rentable recurso, un auténtico don, regalo de la naturaleza; Sevilla se convertiría, parafraseando a Herodoto, en *un don del Guadalquivir*³⁹. Será máximo protagonista en el Arte y en la literatura que surjan en la ciudad. El carácter fluvial de Sevilla se mostrará, junto a tipos populares, monumentos, y conmemoraciones y fiestas. Existen cientos de ejemplos artísticos en los que el río queda convertido en un hito geográfico de ineludible y obligada representación. Sería imposible enumerarlos, pero el paisajista Manuel Barrón, con sus vistas del *Río Guadalquivir por Sevilla*, contribuye inigualablemente a la conformación de las representaciones más universales de la ciudad. Los Duques de Montpensier participaron del gusto por esas *vedutte* sevillanas, que se hicieron de forma casi industrial. Según el testamento de Antonio María de Orleans, las colecciones de los Duques poseían los cuadros *Interior de la Catedral de Sevilla*, de Pérez Villaamil, *Río Guadalquivir y Torre del Oro* de Manuel Barrón y Carrillo, y *El Castillo de Alcalá de Guadaíra y La Torre del Oro*, de David Roberts⁴⁰.



Manuel Barrón y Carrillo, *Vista del Guadalquivir*, óleo sobre lienzo, 1854. Museo Carmen Thyssen de Málaga.

³⁸ Para este tema de las intervenciones restauradoras en la Catedral de Sevilla véase *La restauración decimonónica en España*, Calama, José M^a y Graciani, Amparo, Universidad de Sevilla, 1998.

³⁹ Esta idea véase en Reyes Cano, Rogelio, *El río de Sevilla en la apreciación literaria*, Archivo Hispalense, n^o 247, Sevilla 1998. Véase también, Lacomba, Juan Fernández (coord.), *Territorio y Patrimonio: los Paisajes andaluces*, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003.

⁴⁰ En Rodríguez Rebollo, Ángel, *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005.

De forma paralela al surgimiento de la imagen más romántica de la ciudad, la fotografía se extendió y difundió por Sevilla. Desde que Vicente Mamerto Casajús introdujese el daguerrotipo en 1842, la ciudad, que iba poco a poco modernizándose y asumiendo diversos y variopintos avances, quedó convertida en sujeto iconográfico para estas novedosas máquinas. Pocos años después, el Vizconde de Vigier, Francisco de Leygonier y Alphonse de Launay, entre otros fotógrafos extranjeros visitantes, introducían la fotografía sobre papel en la ciudad. Como los pintores, permanecerían fieles a los tradicionales retratos que durante toda la centuria venían haciéndose de Sevilla. Desde los mismos lugares y hacia las mismas vistas y los mismos monumentales edificios se dirigieron las primeras miradas de los fotógrafos. El tiempo histórico quedaba congelado y atrapadas las vistas más características de la ciudad. Vigier, Leygonier, Launay, Wheelhouse, Georges, Tenison, Beauchy, Napper, Clifford - el preferido en la Corte Real de Madrid-, Galen Wilhause, L. Levi, Laurent y muchos más, continúan en esa idéntica línea, sobre todo inmortalizando las arquitecturas más monumentales de la ciudad⁴¹.



E. K. Tenison, Fotografía de la *Fachada del Patio de la Montería*, en el Alcázar. 1853, Sevilla. Fondo fotográfico de la Universidad de Navarra, Pamplona

⁴¹ Véase Fontanella, Lee, García Felguera, María de los Santos, *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*, Focus Abengoa, Sevilla, 1994.

El afán documentalista será un objetivo permanente en estas primeras fotografías de Sevilla, subrayando las tradicionales visiones de la Catedral y la Giralda, el Alcázar, las parroquias medievales, la Casa de Pilatos o el Palacio de las Dueñas. Se añaden otros edificios como el Hospital de las Cinco Llagas o Palacio de San Telmo, donde ya residían los duques desde 1849. Las más interesantes superan el pintoresquismo costumbrista de la pintura y pretenden levantar, como afirma Francisco J. Rodríguez Barberán para el caso de Laurent, *acta notarial del presente de la ciudad*⁴².

Los Reales Alcázares se convirtieron en punto de encuentro y de deseo para los fotógrafos que recorrieron Sevilla entre las décadas de 1850 y 1860. Su capacidad de sugestión y sus diferentes y variadas perspectivas hicieron de este conjunto palaciego uno de los lugares más fotografiados y, por tanto, una de las visiones de la ciudad más exportables. La Fachada de la Montería y los Patios de las Doncellas y de las Muñecas, arquitecturas de exquisita factura mudéjar, fueron reiteradamente reproducidas.

Probablemente, uno de los aspectos más destacable del mundo de Montpensier en relación a la iconografía de Sevilla es su pasión por la fotografía. El Duque mantuvo contactos y relaciones artísticas con multitud de fotógrafos, la mayoría extranjeros, pero también locales, que se disponían a introducir en la ciudad el extraordinario invento. De sobra conocida es la relación de Montpensier con el Vizconde de Vigier, el cual realiza por encargo del Duque un *Álbum de calotipos de Sevilla*, tomados entre 1850 y 1851, la primera serie fotográfica de la ciudad⁴³. Antonio de Orleans se interesó durante toda su vida por la adquisición de fotografías, llegando con el tiempo a formar una ingente colección de obras, unas encargadas y otras compradas. Sabemos que de Sevilla llegó a poseer numerosos álbumes, como el de Vigier, los compuestos por fotografías de Leygonier, Napper y Masson, o el de Laurent con ochenta fotografías, todos actualmente en diversas colecciones como la de la Fundación Infantes Duques de Montpensier, la del arquitecto Carlos Sánchez, en Granada, Manuel Fernández Rivero, en Málaga, o la del Duque de Segorbe en Sevilla.

⁴² Rodríguez Barberán, F. J. *Sevilla soñada, Sevilla iconografiada...en Sevilla Artística y Monumental, 1857-1880, Fotografías de J. Laurent*. MAPFRE y Ministerio de Cultura, Madrid, 2008.

⁴³ De López Mondejar, Publio, *Hª de la Fotografía en España*, Lunwerg, 2003, pág. 31. Véase También la edición del Álbum del Vizconde de Vigier, *Sevilla 1851, Fotografías de Sevilla*, Sociedad de Bibliófilos andaluces, Sevilla, 1977.

Ya en torno a 1860, artistas como Andrés Cortés y Manuel Rodríguez de Guzmán, centran su mirada en las celebraciones populares como las romerías o las fiestas de primavera, la Feria y la Semana Santa. Fotógrafos como Jean Laurent o Lucien Lévy siguen retratando una imagen de la ciudad como urbe monumental, la Sevilla mítica de los grandes hitos arquitectónicos –Alcázar o Catedral-, pero también una ciudad con un rico patrimonio cultural en fiestas populares y tradiciones religiosas. Llegan momentos en los que se amplía y se diversifica la temática iconográfica de Sevilla, aunque sin olvidar la gestada durante el Romanticismo, y especialmente, el demandado trasunto urbano hispano-musulmán y el carácter *oriental* de algunos de los edificios más señeros, como la Giralda y la Torre del Oro. A partir de esta época más avanzada, pinturas, grabados litográficos o fotografías comparten protagonismo para inaugurar una etapa en la que la imagen de Sevilla se reproducirá y difundirá de manera masiva, con tonos turísticos añadidos, tal y como hoy podríamos concebirlos⁴⁴.

⁴⁴ Véase Méndez Rodríguez, Luis, *La Imagen de Andalucía en el Arte del Siglo XIX*. Centro de Estudios Andaluces, Consejería de Presidencia, Junta de Andalucía, 2008.

5. 5. LA CONSTRUCCIÓN DEL REAL PALACIO DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER EN SANLÚCAR DE BARRAMEDA.

El palacio que los Duques de Montpensier levantaron en Sanlúcar de Barrameda es una construcción más llamativa, sorprendente y pintoresca -extravagante incluso- que una obra clásica, bella o racional. En la línea de lo sublime y lo asombroso, más que de lo bello, su aspecto, especialmente su piel externa, tiene algo de *agradable horror* y de búsqueda de uno de *los placeres de la imaginación* a los que se refirió el escritor inglés Joseph Addison cuando hablaba de belleza: la singularidad. Sus novedosas y singulares fachadas, asimétricas e irregulares –pero en equilibrada relación-, su romántica y pintoresca estampa de arquitectura y jardín, su imagen de castillo sobreelevado en el Barrio Alto de la ciudad, divisado desde el mar, emociona y excita, conmueve y crea sensaciones distintas. Es una rareza, un contrario, una quimera estética llevada a la realidad¹.

Precisamente Antonio de Latour, quién conocía bien los gustos y las tendencias del Duque, se refirió al palacio sanluqueño en su obra *La Bahía de Cádiz* como una rareza oriental, como una arquitectura de *aspecto extraño* y con la *irregular belleza* de las moradas de aquellos territorios del Mediterráneo oriental que tanto el Duque como él habían visitado con tanto éxito y tan fructíferamente en 1845².

Construido y diseñado para el retiro, pero de forma evidente también proyectado para la exhibición y la manifestación del poder, para ser carta de presentación y obra de máxima vinculación con los Duques y con su papel social, este complejo palaciego fue muy valorado por los Montpensier, un espacio muy querido y soñado, ansiado y rememorado desde el exilio, en el que todo el protocolo y la grandeza exhibida en el sevillano Palacio de San Telmo se reproducía de la misma forma.

¹ Véanse los conceptos de belleza y gusto para Joseph Addison y para los posteriores románticos en Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I, Visor, Madrid, 2000.

² Latour, Antonio de, *La bahía de Cádiz*, Diputación de Cádiz, Cádiz, 1986.



Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, Tarjeta postal, ca. 1900.

El Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar. Entre el retiro, la ostentación y la exhibición.

Como afirmara el arquitecto e historiador de la arquitectura Christian Norberg-Schulz, *la arquitectura es la concreción del espacio existencial del hombre*, de forma que para el hombre la imagen estable del ambiente que le rodea, le hace pertenecer a una totalidad social y cultural. En este sentido, y en relación al caso concreto de Antonio de Orleans, no podemos sino afirmar que los espacios arquitectónicos que adecua, rehabilita y construye como residencias ducales en Andalucía definen y delimitan tanto el espacio en el que él quiere estar, como el papel cultural que desea proyectar en la sociedad³.

A través de la construcción y de la puesta en marcha de estas arquitecturas levantadas en Sanlúcar de Barrameda puede entenderse el papel social que los Montpensier quieren desarrollar, no sólo en la ciudad, sino en toda la región. Su carácter dinamizador y su potente iniciativa cultural y artística revolucionarán a la población, produciéndose un revulsivo bastante llamativo a nivel social. La ambiciosa construcción de este Palacio Orleans, sus Caballerizas, los caprichos en el jardín campestre del Botánico, así como en las fincas de Torrebrea y El Maestre serán el epicentro de un singular proyecto

³ Norberg-Schulz, Christian, *Existencia, Espacio y Arquitectura, Nuevos caminos de la arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975.

recreativo llevado a la realidad, romántico y neoárabe, en la línea de otros recreos europeos, pero moderno a la vez, con toda clase de comodidades e innovaciones. Sanlúcar no sería otra cosa sino un *sitio ducal* para el retiro del espíritu, para el descanso, lugar dónde se materializaría la vida o la existencia más dulce y apetecida.

El hecho de llevar a buen fin la construcción de un recreo romántico orientalista debe hacernos pensar en algunas consideraciones previas. Semejante empresa constructiva no es fruto de un capricho pasajero, sino producto de una meditada concepción de la cultura, del arte y de la vida como obra de arte en sí misma, la que tradicionalmente ha poseído una parte de las aristocracias europeas y en la que han insistido no solo para regocijo y disfrute, sino también para el aprendizaje y la construcción de alta cultura. Como afirmara Jacob Burckhardt, las élites sociales, -salvemos la distancia cultural entre el siglo XIX y el Renacimiento-, poseían una actitud ante la existencia *en cuanto obra de Arte*⁴. En el caso del Duque de Montpensier, cumplida por supuesto esta tesis de Burckhardt, rodearse de una arquitectura hermosa, monumental, impactante o historicista –caso de los Palacios de San Telmo o de Sanlúcar- fue además un valor seguro, la mejor propaganda y carta de defensa ante la sociedad.

Precisamente en este sentido, el arquitecto Antonio Almagro introduce su artículo *Los Palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder*, apuntando el hecho de que en todos los tiempos y culturas la arquitectura ha servido para proporcionar un marco protocolario a las actividades del poder y como forma de expresión del mismo por parte de quienes lo han ostentado. Almagro Gorbea insiste en que las construcciones realizadas por un determinado personaje o soberano obedecen a programas o modelos que constituían referentes de fácil interpretación por parte de la población, bien en su conjunto, bien a través de algunos de sus elementos que estaban directamente relacionados con la simbología del poder. Afirma además que en muchos de estos programas subyace no solo una mera ideología de ostentación, sino intenciones de mucho mayor alcance que obedecen a programas políticos profundamente presentes en la mentalidad de su promotor y del círculo de sus allegados y colaboradores⁵.

⁴ Burckhardt, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, 1979, pág. 265 y ss.

⁵ Almagro Gorbea, Antonio, *Los Palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder*, Anales de Historia del Arte, Vol. 23, Número especial II, pp. 25-49, 2013.



Sanlúcar de Barrameda con los Palacios de Medina Sidonia y Orleans al fondo. Postal, ca. 1920. Colección Loïc Ménanteau, Nantes.

Por otro lado, y en el sentido de las segundas moradas o residencias –Sanlúcar tuvo en cierto modo este carácter para los Montpensier- , debemos recordar que desde que los antiguos romanos o los hombres del Renacimiento plantearan la necesidad de construir residencias o villas fuera de la capital o la corte para escapar de la rutina diaria o de los sofocos de la estación estival, no se perdió entre las clases adineradas o aristocráticas este interés por las segundas residencias o los sitios. Proyectadas justamente para el retiro y el descanso, los alicientes de la villa, la casa de campo o el palacio o residencia de verano se fundamentan en los atractivos que ofrecen el campo o la costa frente al viciado ambiente urbano⁶. Por otro lado, el poseer sitios o residencias para el disfrute fuera del lugar habitual de vida y rutina, proyecta el poder económico del propietario como ningún otro elemento material.

Como lo fue la villa del Renacimiento, del Barroco, o las mansiones dieciochescas con jardines, el palacio de verano frente al mar es elitista y personal. Como la villa, no intenta satisfacer necesidades colectivas, sino gustos particulares. De ahí, que sea una arquitectura caprichosa la que se imponga para estas residencias, si entendemos el

⁶ Ackerman, James. *La Villa. Forma e ideología de las casas de campo*, Akal, Madrid, 1997.

término capricho como satisfacción de un deseo individual. El palacio de verano encarna el espíritu de ocio, de la conquista de un tiempo propio que se disfruta como un bien personal. Pero villa o palacio de verano cumplen también un papel social, pues se identifica con su propietario, con su poder y su vanidad, sus gustos y pasiones. Es un lujo que se exhibe, tratando de conciliar la aparente contradicción entre retiro, ostentación y exhibición⁷.

El estatus socioeconómico de los Duques de Montpensier les ofrece la posibilidad de construir un mundo a la medida, concebido como un espacio para satisfacer unos sueños y deseos determinados. Levantar precisamente la residencia donde uno habitará y desarrollará, no ya su vida diaria, sino su vida de ocio, ha sido uno de los motores de la historia de la arquitectura y del arte. Todos los ánimos, ilusiones y sueños son trasladados en la medida de lo posible a esa construcción que nos cobijará y, en parte, nos representa y habla de nuestros gustos y apasionamientos. Si las residencias y moradas dan buena información acerca de sus moradores, el Palacio Orleáns de Sanlúcar muestra y habla sobre unos propietarios complejos y fuera de lo común en el panorama andaluz de la segunda mitad del siglo XIX.

Más que en cualquier otra tipología arquitectónica, en la villa o en el palacio para el descanso estival, se reflejan magistralmente el gusto y las preferencias de los individuos, lo que explica su indisociable unión con quien la promueve, hasta el punto de que la desaparición de éste provocaría la decadencia de aquella⁸. En el caso de Antonio de Orleáns no cabe sino reconocer en él una concienzuda educación artística y un delicado gusto estético aprendido en la Corte francesa. El interés por el arte y la ciencia, los libros, la fascinación por lo oriental y por lo árabe, la atracción por la gran cultura en definitiva, le llevan al desarrollo y patrocinio de un clima artístico y cultural en todos aquellos lugares en los que establece residencia.

⁷ Véase Laso de la Vega Zamora, Miguel, *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006. Libro Primero, prólogo de José Manuel Barbeito, pp. 9-11.

⁸ *Ibíd.*, 2006, pág. 19.

El Duque de Montpensier y su idea de palacio orientalista.

Particularmente aquí nos interesa insistir en el gusto y la estética propuesta por Montpensier en sus propiedades de Sanlúcar de Barrameda, precisamente lugar dónde levanta su más extraordinario y excepcional proyecto constructivo, el Palacio Orleáns-Borbón. La novedad que supone esta grandiosa construcción neoárabe y orientalista, por la dificultad para poner en marcha un estilo que todavía no había arrancado plena y generalizadamente en España, lo dificultoso de una ejecución concreta y fidedigna de lo que pide exactamente el Duque, la complicada búsqueda –algo que puede constatarse a través de la documentación en el Archivo Orleáns-Borbón- de maestros que tuvieran capacidad probada para ejecutar determinadas obras, algo que no siempre se encontraba en las décadas de 1850 y 1860, o por el arriesgado aspecto exterior de sus fachadas – pura innovación estética en el contexto español del momento-, hacen de este Palacio un paradigma de lo que la imaginación, los sueños y los deseos pueden llegar a alumbrar.

Vistos anteriormente otros ejemplos de recreos y palacios románticos neoárabes que enmarcan el gusto del Duque de Montpensier en el contexto europeo de su tiempo, como el *Palacio da Pena* de Sintra, en Portugal, la *Roccheta Mattei* en Bolonia, Italia, o la *Wilhelma* de Stuttgart, en Alemania, debemos insistir en el ya comentado viaje a Oriente que realizó el Duque en compañía de Antonio de Latour en 1845. Como hemos podido comprobar en capítulos anteriores, Montpensier vivió su particular realidad orientalista a través de este viaje de estado que lo llevó a recorrer las tierras de Túnez, Egipto, Turquía y Grecia, conociendo a través de todo un verano, no sólo estas históricas tierras, con sus míticas ciudades y sus monumentos, sino además contactando con sus habitantes y dirigentes políticos más importantes, que le mostraron una forma de vivir y unos gustos distintos a los europeos.

En este viaje Montpensier pudo contemplar, entre otras muchas realidades, el lujo y la delicadeza oriental en todas las residencias reales que visitó. La magnificencia de los palacios y jardines en Egipto y Turquía y la grandiosidad de las mezquitas dejó prendado a un joven que se encontraba en sus tempranos veinte años, en un momento especialmente oportuno para que calasen en él, y para siempre, determinadas visiones y particulares imaginarios. Como recuerda justamente Latour, *el príncipe visitó en Constantinopla el antiguo Serrallo (...) y recorrió con admiración las innumerables*

*vueltas y revueltas de esta reunión de palacios apiñados, de los cuales cada pieza podría contar una página de la historia privada de los sultanes otomanos*⁹. La clarividencia de este comentario de cara a la conexión estética entre el conjunto palaciego visitado y el aspecto externo del palacio sanluqueño de los Orleans es sorprendente. Ese *apiñamiento* se repetirá en Sanlúcar no solo por la propia ubicación del palacio, en pleno centro urbano de una ciudad histórica, sino por propio gusto e intereses de imitación estética de lo observado en el Mediterráneo.

Como en el Serrallo de Constantinopla o en El Cairo –y salvando las distancias-, en el Palacio de Sanlúcar podremos contemplar esa unión un tanto apelotonada de fachadas y torres, con distintas alturas y recovecos, fuera de toda simetría y axialidad, al margen de toda tradición clasicista. Según Latour, Montpensier había quedado impactado por la contemplación de lo que le era ajeno, aquello que le mostraba la oposición con la cultura europea. Por su posición de príncipe, había contemplado un Oriente exquisito, de palacios repletos de encanto y lujo, una suntuosidad que enamoraría al Duque hasta límites insospechados.



John Frederick Lewis, *The Bazaar of the Ghûriyah, Cairo*, acuarela, 1841-51, Tate collection.

⁹ Latour, Antonio. *Viage de S.A.R. el Serenísimo Duque de Montpensier, a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas*. Edición traducida del francés por D. Pedro L. A. Dupouy y publicada en Sevilla en 1849. Imprenta de El Independiente, pág. 180.

Cómo fluyeron y convergieron las ideas estilísticas, ornamentales y constructivas en el imaginario cultural de Antonio de Orleans, como se fraguó su visión artística y estética, como acabó confluyendo todo ello con sus deseos de levantar un gran complejo palaciego y con el hecho del diseño y la ejecución por parte de los aparejadores, arquitectos, decoradores, adornistas y pintores contratados es un punto complejo y poco conocido, aunque no difícil de desentrañar del todo. Su trayectoria vital, sus viajes y visitas, su completa educación, su amplia cultura, sus gustos y sus intereses muestran como a lo largo de su vida, Montpensier, fue un patrono activo, influyente, colaborador y siempre al tanto de sus proyectos. *Además, gustaba de disfrutar de su obra*, recuerda Latour, mostrando con este comentario algo que puede verdaderamente comprobarse documentalmente; Montpensier siempre era informado en la evolución de sus proyectos, tanto privados como de patronazgo y mecenazgo público¹⁰.

El duque poseía una educación privilegiada, una cultura personal amplia y diversa, no solo fraguada por su formación con reconocidos profesores o en liceos prestigiosos, o por la lectura de libros de variopinta temática, sino por los fructíferos viajes y estancias en el extranjero que en su juventud había realizado, estancias muy preparadas y formativas aunque inicialmente tuvieran fines no meramente instructivos. Tanto en Argelia, donde estuvo por razones militares, como en Túnez, Egipto o el Imperio turco –por razones diplomáticas– mostró una especial inclinación por las grandes construcciones históricas, los edificios más representativos, palacios, jardines, obras de ingeniería y, con especial atención, hacia las artes suntuarias y decorativas, algo con lo que siempre se sintió fascinado y atraído. Su gusto, además, por las denominadas ciencias, la ingeniería, los inventos y la arquitectura lo llevaron a un interés muy particular e intenso en estas materias, lo que proyectó en Antonio de Orleans una excelente formación de carácter amplio y universal.

Como comprobaremos documentalmente en adelante, los principales artífices de la ejecución del complejo palaciego sanluqueño, al margen de la importancia capital de Antonio de Orleans como patrono y comitente, ineludible en este caso por su carácter de promotor muy activo y altamente participativo, fueron un conjunto de personalidades singularísimas y destacadas, por su trabajo, su trayectoria y su renombre en el panorama

¹⁰ Latour, Antonio de, *opus cit.*, Cádiz, 1986, p.143.

de la arquitectura bajo andaluza del siglo XIX. No es un asunto solo reducido a los principales arquitectos oficiales de los Montpensier; desde el maestro de obras o aparejador José de la Concha, al servicio de los Duques en los primeros años, el versátil arquitecto Balbino Marrón y su maestro de obras, José María Ríos –gran ejecutor a pie de obra de la mayor parte de las obras en Sanlúcar-, o el pintor y decorador Juan de Lizasoain –con un papel muy destacado en todos los ámbitos-, al pintor Joaquín Domínguez Bécquer o a los arquitectos Juan Talavera de la Vega y Baldomero Botella.

Además, es necesario también comentar el importante papel jugado por el hombre de confianza y apoderado de los Duques en Sanlúcar, Rafael Esquivel Vélez, pues de su habilidad y disposición, y del conocimiento que poseía de la ciudad y sus gentes dependió en parte la compra de muchas de las casas y parcelas necesarias para la construcción del palacio, sus caballerizas y sus jardines. Sus actuaciones al respecto fueron fundamentales, pues de sus felices gestiones –en unión a la rápida política de adquisiciones de los Duques- se obtiene una bolsa de suelo urbano en la que se dará forma al Real Palacio¹¹.

Del pintor adornista Juan de Lizasoain, personalidad que ya hemos centrado y analizado en San Telmo, poseemos, por ejemplo, noticias muy tempranas que hablan de un papel rector y decisivo en la construcción inicial del palacio sanluqueño. En Febrero de 1852 realizaba un listado presupuestario de elementos de mobiliario y construcción para este Palacio de Sanlúcar, actuando, según los elementos tratados y sus disposiciones, como un auténtico director artístico y supervisor general de las obras¹².

Junto a Lizasoain, desde luego, una de las piezas clave para la puesta en marcha del sueño romántico y orientalista de Montpensier fue el arquitecto Balbino Marrón, un arquitecto versátil, como hemos podido comprobar en su papel en Sevilla, dotado de ambición, gran capacidad de trabajo y con una proyección sin parangón en el panorama andaluz de mediados del siglo XIX. Su carrera y sus numerosos puestos de alta responsabilidad hablan de un arquitecto de nivel que es capaz de situarse en una primera fila casi inalcanzable por otros compañeros de profesión contemporáneos. Marrón, y su

¹¹ Véase Rodríguez Doblas, María Dolores, *Aproximación a la figura de Rafael Esquivel Vélez, apoderado en Sanlúcar de los Duques de Montpensier*, Revista de las Fiestas de Primavera y Verano, 40, Sanlúcar de Barrameda, 2004, pp. 91-108.

¹² AOBS, Leg. 521, P. 12.

inigualable maestro de obras, Ríos, dejan el Palacio de Sanlúcar preparado para que los siguientes arquitectos al servicio de los Duques rematen, finalicen y completen una obra que acabará prolongándose en el tiempo, justo hasta la década de 1880.

Las actuaciones de Juan Talavera, Joaquín Fernández y Baldomero Botella serán decisivas e igualmente fundamentales en la construcción palaciega de la que hablamos, pues bajo su supervisión se ejecutan definitivamente fachadas, verja, salones singulares como la *Biblioteca egipcia* o construcciones anexas como la casa-portería o el edificio de caballerizas, concluyendo finalmente un proyecto que se alarga en el tiempo durante más de tres décadas.

Por otra parte, el complemento a esa arquitectura neoárabe y orientalista ideada por el propio Duque, y que Marrón, Talavera y Botella son capaces de levantar de forma pionera en el ámbito español, vendrá con las artes suntuarias, como los muebles árabes, las vajillas de barro marroquí, los tibores chinos y japoneses, los objetos árabes de metal, disfraces y pinturas orientalistas o fotografías que mostraban vistas de ciudades turcas, argelinas o marroquíes, aspecto en el que los pintores Lizasoán y Bécquer tuvieron, junto a las casas comerciales que suministraban los productos solicitados desde Marruecos, Egipto y otros destinos, un papel decisivo, poco conocido y por tanto no ponderado¹³.



J. Díaz Duarte, *Patio principal del Palacio de los Montpensier de Sanlúcar de Barrameda*, fotografía, ca.1880. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

¹³ Diversos listados de productos, facturas y presupuestos de la *Casa David de Tánger*, conservados en el AOBS, muestran una variada oferta para decorar los interiores residenciales de los Montpensier en Andalucía.

Pero, ¿De dónde bebieron Juan de Lizasoán y Balbino Marrón, los primeros brazos ejecutores del gusto del Duque, para poder proyectar con maestría la imagen visual orientalista que Montpensier poseía? Ya hemos hablado sobre los paralelismos que existen en Europa en relación a la tendencia estética que el Duque inaugura en Sanlúcar para todas las construcciones que pone en marcha, con ejemplos de tan elevada proyección e influencia como el comentado *Palacio da Pena*, la extravagante *Rocchetta Mattei*, y la deliciosa y desaparecida *Wilhelma* de Stuttgart. También hemos citado ya los ejemplos en España, como el Gabinete árabe del Palacio de Aranjuez o el Palacio Xifré de Madrid. Además, la corriente de Alhambrismo generalizada por toda Europa durante todo el siglo XIX, tiene tempranos ejemplos muy brillantes y significativos, como el Patio de los leones de Sydenham en el Crystal Palace de Londres, obra de gran impacto visual e influencia en Europa y Estados Unidos.

Sin embargo, realmente, y en primer lugar, habría que buscar una fuente estética local o regional, la del arte hispano-musulmán en general, y la del arte mudéjar sevillano y arte nazarí granadino en particular, de la que beberían directamente Lizasoán y Marrón, y al margen de las fuentes internacionales que recorrían Europa, fundamentalmente, de la mano de Girault de Prangey, Jules Goury y Owen Jones, o de las propias nacionales, impulsadas por los fidedignos grabados de Francisco Javier Parcerisa en la monumental y feliz obra *Recuerdos y Bellezas de España*¹⁴. A esa fuente directa, la de los propios edificios, profundamente imbricada y conectada en la tradición cultural, arquitectónica y artística española, cercana y cotidiana, bien conocida sin duda por estos artistas, y ya en vías de estudio, protección y mitificación, habría que sumar el potente imaginario estético que el Duque de Montpensier fue forjando desde su juventud. Sus estancias en Oriente, su gran viaje de 1845, su colaboración en las campañas militares francesas en Argelia, unos años antes, su estancia en los Reales Alcázares de Sevilla a su llegada a Andalucía, sus visitas a distintos puntos de la región andaluza, como Córdoba, Málaga o Ronda, el apasionamiento que muestra por la Alhambra como monumento mítico ya en la Europa en esos años. Todos son hitos y elementos que demuestran la génesis del proyecto orientalista y romántico que el Duque fue capaz de levantar.

¹⁴ Véase la obra *Recuerdos y Bellezas de España*, ilustrada magníficamente por Parcerisa y que contribuyó decisivamente al romanticismo arqueológico y medieval en España y en Europa, así como al surgimiento y desarrollo de los historicismos medievalistas en arquitectura.



Francisco Javier Parcerisa. *Iglesia de Santa Catalina de Sevilla*. Litografía coloreada a mano, en *Recuerdos y Bellezas de España*. ca. 1850. Litografía de J. Quintana, Urrabieta y J. Donon, Madrid.

Como ya hemos comentado, la necesidad de rehabilitación y mantenimiento que tenía el Alcázar de Sevilla a la llegada de los Montpensier en 1848 y el ambiente restaurador de los estudiosos, arquitectos y maestros encargados por aquellos años para el mantenimiento y acondicionamiento de esta residencia, influyó decisivamente en el gusto por lo árabe de Antonio de Orleans. Como argumenta Latour en su libro *Sevilla y Andalucía*, para Montpensier, habitar en el Alcázar fue una tentación hecha realidad¹⁵. Además, la Reina Isabel II, por estos años, está impulsando la remodelación del Palacio de Aranjuez, en el que Rafael Contreras proyectará el *Gabinete Árabe* y la *Saleta de Pinturas Chinas*, espacios que sin duda ejercerán un modelo decisivo a imitar en todo el país durante la segunda mitad del siglo XIX¹⁶.

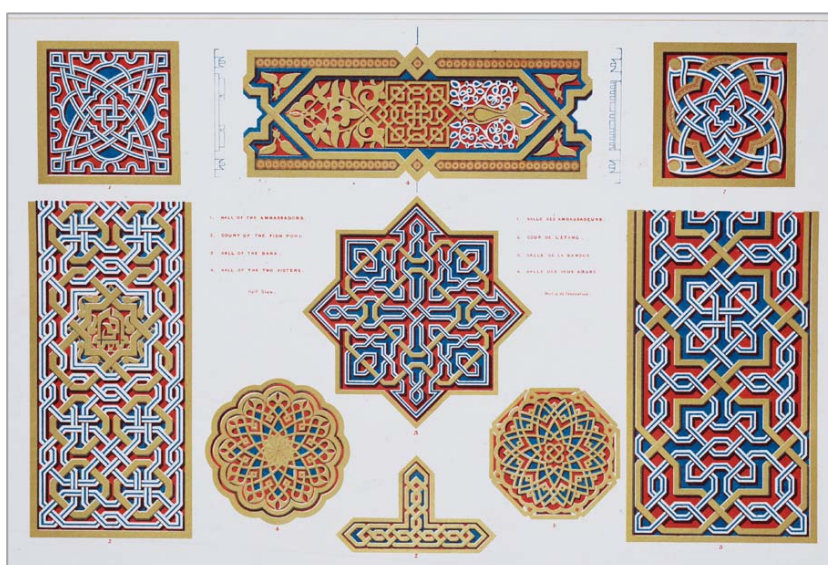
Chávez González, en su estudio titulado *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, analiza documentadamente el ambiente de las restauraciones que se llevaron a cabo en dicho edificio, antes, durante y posteriormente a la estancia de los Montpensier. Como ya

¹⁵ Latour, Antonio de, *Sevilla y Andalucía*, Renacimiento, Sevilla, 2006, pág. 66.

¹⁶ Véase Calama, José María y Graciani, Amparo, *La restauración de la arquitectura hispano musulmana: recreaciones pintorescas, definición estilística y restauración filológica*, en *La Restauración decimonónica en España*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998, pp. 145-173.

hemos citado en otros apartados, a través de la documentación conservada en el Alcázar puede comprobarse como a partir de 1848 se considera la posibilidad de reconstruir determinadas partes ornamentales con modelos –*molduras árabes estampadas del original*- traídos de la Alhambra. El influjo de la Alhambra venía proyectándose internacionalmente desde décadas atrás y su rico repertorio ornamental era explotado en toda Europa gracias a las estampas de nacionales y extranjeros que reflejaban los hitos arquitectónicos y decorativos más destacados del monumento¹⁷.

Como ejemplo de la internacionalización de esta atmosfera de alhambrismo, debemos destacar el libro de Owen Jones y Jules Goury, *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, publicado en Londres entre 1842 y 1845, así como el posterior de Jones *The Grammar of Ornament*, de 1856, que mostraron y difundieron no solo y principalmente por toda Europa, sino también por la propia España, los modelos ornamentales del monumento granadino a través de cromolitografías de los paneles de ornamentación más destacados. Su éxito fue rotundo, pues se convirtió en una obra clave y de uso casi obligado para los arquitectos y decoradores de la segunda mitad del XIX, como lo demuestra el hecho de que el Duque poseyera un ejemplar del primero de los dos estudios mencionados y que al final de su vida se lo regalara a su último arquitecto oficial, Baldomero Botella¹⁸.



Owen Jones, *Details of woodwork from various rooms in the Alhambra*, cromolitografía, en *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, 1836-45. Victorian and Albert Museum.

¹⁷ Véase Chávez González, M^a Rosario. *El Alcázar de Sevilla en el Siglo XIX*. Ed. Patronato del Real Alcázar. 2004, pp. 74-112.

¹⁸ Jones, Owen, Goury, Jules, De Gayangos y Arce, Pascual, *Planos, Alzados, Secciones y detalles de la Alhambra*, Campos Romero, M^a Ángeles (ed.), Akal, Madrid, 2001.

Por otro lado, y en términos más prudentes y más técnicos que los de copiar o remedar la decoración de la Alhambra, están las inspecciones realizadas en el Alcázar durante 1848 por Valentín Carderera, el perito designado como sabemos para un análisis profundo del monumento. Su trabajo, que podría calificarse de científico y respetuoso, arroja mucha luz sobre la historia y las intervenciones necesarias en el histórico conjunto. Propuso una línea de actuación basada en el respeto hacia el monumento, justo en un año en el que el edificio podría sufrir obras de rehabilitación para la estancia de los Duques.

Como no podía ser de otra manera, Montpensier, hombre culto y activo, se mostrará altamente interesado en seguir y supervisar todas las obras en ejecución o en fase de proyecto, como posteriormente haría en San Telmo. Los informes y sabios puntos de vista de Valentín Carderera sobre el estado del monumento y las actuaciones realizadas o por ejecutar ofrecen al Duque un curso acelerado sobre arquitectura hispanomusulmana y mudéjar, además de comprender las normas necesarias para su conservación. La asimilación por parte de Montpensier de una estética y un gusto por lo hispanomusulmán habrían de sumarse a todo lo que ya conoció y visitó en su particular viaje por Oriente. De todo, se irá gestando durante varias décadas un proyecto constructivo que no parece partir de una idea fija y definida inicial, ni de un proyecto *ex novo* de palacio árabe concreto, sino más bien de una unión de ideas y actuaciones que con el tiempo van conformando un complejo palaciego diverso, variado y ecléctico, con diferentes núcleos o matrices, y que finalmente es unificado por una feliz fachada neoárabe, *a la egipcia* y a modo de brillante disfraz, si se nos permite el símil.

La ubicación y los inicios del proyecto. La compra de algunas casas, bodegas y la Huerta de la Merced.

Según Antonio de Latour, Sanlúcar de Barrameda tenía unas condiciones inigualables para la ubicación de la residencia de verano de los Duques de Montpensier. Su situación estratégica era estupenda, a poco tiempo en vapor de Sevilla, su playa era espléndida y jovial, animada y vivida, y sus gentes eran amables y hospitalarias. Era una localidad con enjundia histórica, artística y cultural, y ya acogía en la década de 1850 a aristócratas y familias de la burguesía sevillana. No era un lugar apartado ni lejano, sino

todo lo contrario, una ciudad en el paso de la travesía que hacían los vapores entre Sevilla y Cádiz¹⁹.

Para Fernando Guillamas, autor de la obra *Historia de Sanlúcar*, publicada en 1858, a la situación estratégica de la ciudad se unía la posibilidad de disfrutar de los baños de mar y del ambiente fresco, saludable y apacible de la localidad. Estas bondades hicieron que los Montpensier se decidieran por Sanlúcar frente a otros puntos de interés, como El Puerto o Cádiz²⁰.

En su libro *La Bahía de Cádiz*, Latour comentaba en este mismo sentido que Sanlúcar tenía *agradables riberas donde sería fácil construir un gran palacio (...). Cuando el príncipe buscaba el lugar, todos decían: no sé dónde el Infante construirá su palacio, pero yo el mío lo pondría aquí. (...)*²¹. Guillamas comentaría que las vistas de las que se disfrutaba desde sus galerías del jardín eran agradables, pues desde allí se podía divisar la entrada del Guadalquivir, el mar, toda la costa y la Sierra de Cádiz y Ronda²².

El complejo palaciego que habría de levantarse en esta ciudad para los Duques de Montpensier tomaría la zona alta de la barranca sanluqueña como lugar de ubicación, en pleno Barrio Alto y junto a los símbolos de la arquitectura del poder tradicional e histórico en la ciudad, el Castillo de Santiago, el Palacio de los Medina Sidonia y la Iglesia de la O. Se lograron obtener en pleno centro urbano unos seis mil quinientos metros cuadrados de superficie -distribuidos en tres plantas- con la compra del antiguo Seminario Conciliar de San Francisco Javier, la casa solariega de los Páez de la Cadena, y una parte del Convento de la Merced. A esta obtención de espacio edificable, una difícil operación urbanística privada, habría que sumar unos doce mil metros cuadrados más para la construcción de un jardín de recreo alrededor. El resultado fue la conformación de una extensa y céntrica manzana sin parangón por sus dimensiones y su situación estratégica.

¹⁹ Latour, Antonio de, *opus cit.*, Cádiz, 1986.

²⁰ Guillamas y Galiano, Fernando, *Historia de Sanlúcar de Barrameda*. Imprenta del Colegio de sordomudos y de ciegos, Madrid, 1858.

²¹ Latour, Antonio de, *opus cit.*, 1986, pág. 143.

²² Guillamas y Galiano, Fernando, *opus cit.*, pp. 195 y 196.

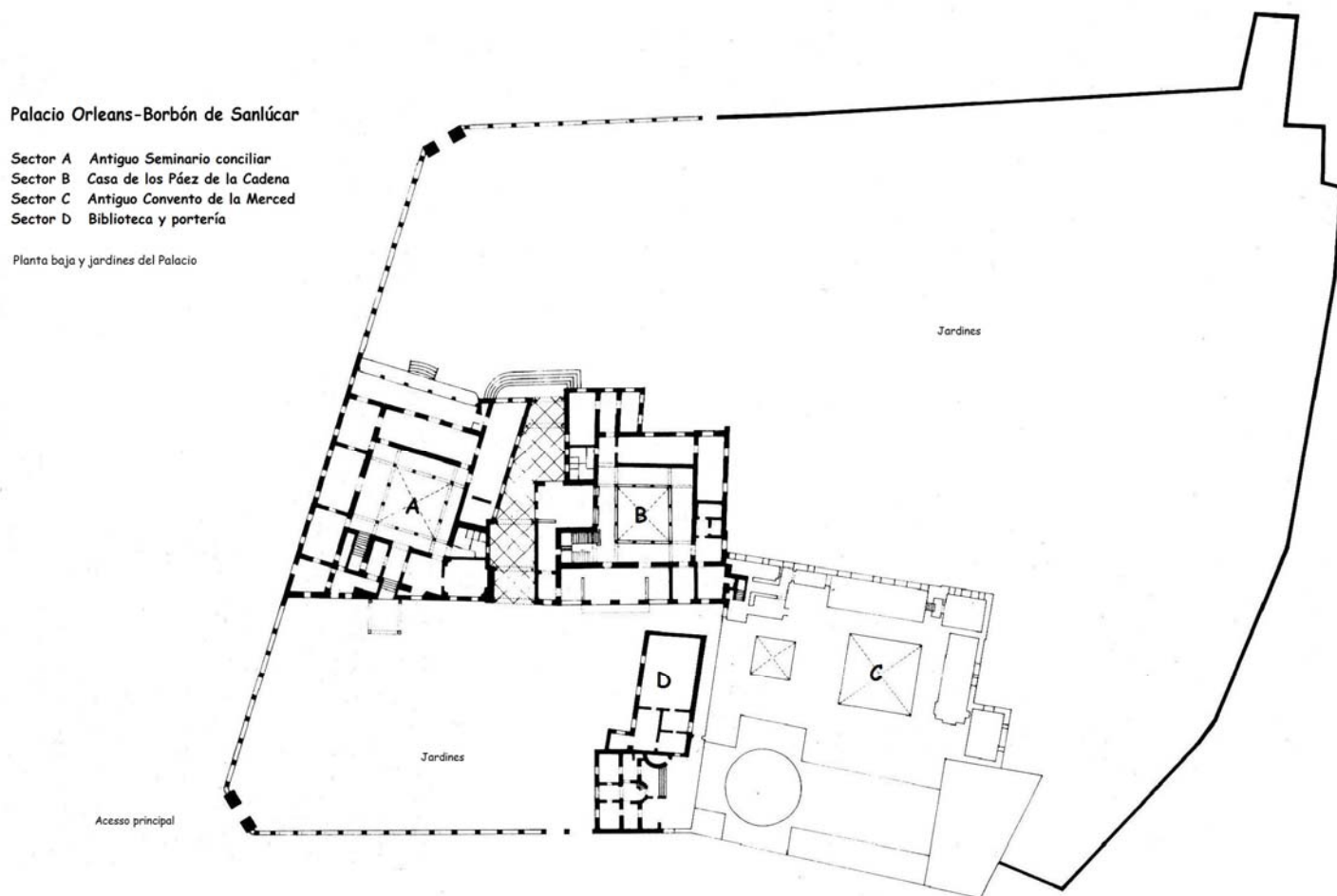
La construcción del palacio, que partiría en principio del núcleo matriz del edificio del Seminario y de la casa de la familia Páez de la Cadena, transformaría la fisonomía urbana de este histórico barrio de la ciudad, generando y produciéndose además otras reformas de iniciativa municipal y privada. Todo contribuyó a una alteración de la primitiva trama de la ciudad, siempre en base y en relación al Palacio Orleans-Borbón y a sus necesidades como gran complejo palaciego, e incidiendo en una nueva imagen visual de la arquitectura de este sector, así como de su realidad urbana²³.



Plano de Sanlúcar de Barrameda, Atlas de España y sus posesiones de Ultramar. El Palacio de los Montpensier es señalado con el nº 12. Francisco Coello, 1868. Madrid. Colección Loïc Méneanteau, Nantes.

²³ Véase de Gómez Díaz, Ana, *El arte y la construcción del Palacio Orleans-Borbón*, en *el Palacio Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Ayuntamiento de Sanlúcar 1989, pp. 68-69.

El Palacio Orleans Borbón estará delimitado al Sur por la calle *Francisco de Paula Rodríguez*, más conocida como *Caballeros*, al Norte por la calle *Baños*, al Oeste por la calle *Almonte*, y al Este por la *Cuesta de Belén*, un entorno repleto de casas nobiliarias y señoriales donde se concentraba una parte de las familias más importantes de la ciudad. La comunicación más directa del palacio con el Barrio Bajo y la sede del ayuntamiento o Cabildo viejo se realizaba a través de algunas de las más famosas *cuestas* sanluqueñas, como la citada *de Belén*, conectada con la calle *Bretones*, la propia *Cuesta de Almonte*, prolongación de la calle del mismo nombre, *la de la Caridad* o la calle *Ganado*. La conexión con el castillo, la Iglesia de la O y el Palacio de los Medina Sidonia era fácil y directa, pues todos eran hitos situados en la parte más destacada y elevada de la barranca sanluqueña, como un conjunto de sedes del poder económico y social en relación.



Plano del Real Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda. Plano general de la planta baja realizado por Domingo y Manuel Fernández.

La adquisición de diversas fincas urbanas. El punto de partida de la creación del Palacio Orleans Borbón.

En la adquisición de las diversas fincas urbanas que acabaron por componer el amplio y singular complejo palaciego de los Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, fue decisiva la actuación del alcalde Rafael Esquivel Vélez, así como de la institución municipal sanluqueña, muy interesada en el establecimiento de los Duques en la ciudad. Desde el verano de 1849, en el que los Infantes disfrutaron de la excelente finca El Picacho, fraguó la idea de adquirir una serie de casas para la construcción de un palacio de verano, una segunda residencia, a modo de *Real Sitio* para el descanso, cercano a Sevilla²⁴.

La primera finca urbana que adquirieron los Montpensier en Sanlúcar fue la Casa de los Páez de la Cadena –citada también en la documentación como Casa de Barbadillo–, situada en la Calle *de la Colarta*. Una primera mitad fue comprada por cuarenta mil reales el 30 de Agosto de 1851 a Francisco Páez de la Cadena, y la segunda, por una cantidad similar, el 11 de Septiembre de 1852, a Josefa Rodríguez de Arias, viuda de Sebastián Páez. Este es sin duda el primer núcleo del que se parte en la construcción del complejo palaciego del que hablamos, teniendo referencia de las primeras obras ya en Noviembre de 1851.

El edificio del Seminario Conciliar de San Francisco Javier, perteneciente a la Iglesia Mayor parroquial de Sanlúcar, estuvo a punto de adquirirse también en el verano de 1851, pero el Concordato del Gobierno español con la Santa Sede paralizó la venta de estos bienes de la Iglesia, afectando a la operación²⁵. Rafael Esquivel, que actúa de apoderado de los Duques en Sanlúcar preparaba el traspaso de la propiedad en estos tempranos momentos, pero se vio obligado a informar a los Duques de la necesidad de esperar. Finalmente, y según documentación localizada en el Archivo Orleans Borbón, la compra a censo reservativo se efectuó el 30 de Noviembre de 1852 por capital de ciento cuarenta y siete mil reales, aunque fue escriturada el 3 de Octubre de 1853, junto a otra casa menor y bodega lindante al Seminario con el objetivo *de unir ese terreno al*

²⁴ Véase Guillamas y Galiano, Fernando, *Historia de Sanlúcar de Barrameda*, Madrid, 1858, pp. 195-196.

²⁵ AOBS, Leg. 459, P. 6, Carta de Melchor Ordóñez a Rafael Esquivel, en Cádiz a 28 de Septiembre de 1851.

*jardín de su palacio*²⁶. No obstante, sabemos por diferentes estados de obra y presupuestos de material que las obras de reforma, tanto en el Seminario, como en la Casa de los Páez, dieron comienzo a finales de 1851 y principios del siguiente año, pues aunque las operaciones legales de compraventa tuvieran que esperar, los acuerdos de adquisición y contratos de arrendamiento no se demoraron²⁷.

También de la Iglesia se consiguió la *Casa Hospital de la Madre Ignacia*, una fundación para pobres enfermos situada en la Calle Almonte, adquirida el 17 de Octubre de 1853 en permuta de unas casas en la Calle Baños. Además, a estas propiedades se sumaron tres casas menores, situada una de ellas en la Calle Caballeros, contigua al Seminario, y arrendada desde estos momentos iniciales²⁸, y otras dos, en la Cuesta de Belén, pertenecientes a María Dolores Páez de la Cadena –viuda de Nueros-, y vendidas a los Montpensier por doscientos reales el 4 de Febrero de 1859²⁹.

Con respecto al Convento y Huerta de la Merced, el tercer núcleo o sector por el que se extenderá el palacio, hemos localizado en el Archivo Orleans Borbón la proposición de adquisición efectuada en 1852 por los Duques de Montpensier al Marqués de Villafranca, Pedro Alcántara Álvarez de Toledo, de la Casa Ducal de Medina Sidonia, *sobre un terreno con varias construcciones, ruinas, árboles, dependientes del Convento que fue de la Merced, en Sanlúcar de Barrameda*, probablemente la primera noticia que recoge el interés de los Duques en añadir estos terrenos al complejo residencial para construir un jardín alrededor del palacio³⁰. Sabemos que los Montpensier consiguieron en principio el arrendamiento de estos terrenos, posponiéndose la operación de venta a censo reservativo hasta 1857. Por capital de doscientos sesenta mil reales –y un rédito anual de siete mil ochocientos por año-, la huerta del Convento de la Merced, con el

²⁶ AOBS, Leg. 586, P. 8, Documento firmado por Francisco de Paula López Casares y Juan Pozo el 30 de Noviembre de 1852, Leg. 100, P. 2, Documento firmado por Rafael Esquivel de 13 de Octubre de 1852, y P. 17, *Índice de la titulación de las fincas urbanas que constituyen el Real Palacio y la Bodega de Alcorta*, de Enero de 1891.

²⁷ AOBS, Leg. 521, P. 12. Juan de Lizasoain realiza y firma un amplio listado presupuestario de pinturas para el palacio de Sanlúcar a 12 de Febrero de 1852.

²⁸ AOBS, Leg. 586, P. 6. Documento en el que consta el arrendamiento de la casa nº19 en la Calle Caballeros, y otras aledañas, al clero secular de Sanlúcar.

²⁹ Leg. 100, P. 17. *Índice de la titulación de las fincas urbanas que constituyen el Real Palacio y la Bodega de Alcorta*, de Enero de 1891.

³⁰ AOBS, Leg. 600, P. 7. Propuesta de adquisición de la huerta del Convento de la Merced, de 2 de Julio de 1852.

terreno donde estaba el molino aceitero y la parte demolida del mismo pasaron a engrosar la propiedad de los Orleans-Borbón³¹.

Finalmente, en 1861, se adquirió en la calle Baños la bodega y jardín de Juan Cruz Algorta, momento en el que existía ya un presupuesto para convertir dicho establecimiento en caballerizas y cocheras³². Mediante escritura, el 25 de Enero de 1861 el Duque de Montpensier pagaba ciento sesenta mil reales por los que serían los últimos terrenos adquiridos para diseñar y desarrollar la totalidad de su gran proyecto de palacio, todavía en ciernes en la década de 1860, pese a su sonada inauguración en 1854 y la adecuación de algunos sectores para su uso³³.



Palacio Orleans Borbón a vista de pájaro, fotografía, ca.1920. Archivo Municipal de Sanlúcar de Barrameda.

³¹ AOBS, Leg. 586, P. 1. *Escrituras de arrendamiento otorgadas por el señor Administrador Diocesano en favor de S.A.R. el Duque de Montpensier del convento de la Merced de Sanlúcar, a 18 de Octubre de 1852.*

³² AOBS, Leg. 100, P. 25. Presupuesto para reconvertir la Bodega de Algorta en caballerizas y cocheras por valor de ciento cincuenta y dos reales (sin fecha).

³³ AOBS, Leg. 100, P. 17. Estados de obra, Sanlúcar.

Dinámica constructiva, etapas, maestros y arquitectos oficiales en el Palacio de los Montpensier.

En 1854 los Duques de Montpensier estrenaban la primera fase completa del Real Palacio de Sanlúcar, en la que se habían habilitado y amueblado los dos sectores iniciales y matrices del novedoso complejo, la Casa de Barbadillo y la Casa del Seminario. La prensa local sevillana recogía el hecho de que a finales del mes de Junio *se ausentarían SS. AA. RR. de esta ciudad, pasando al nuevo palacio que estrenarán este año en Sanlúcar de Barrameda, dónde permanecerán toda la estación calurosa en la que vamos a entrar*³⁴.

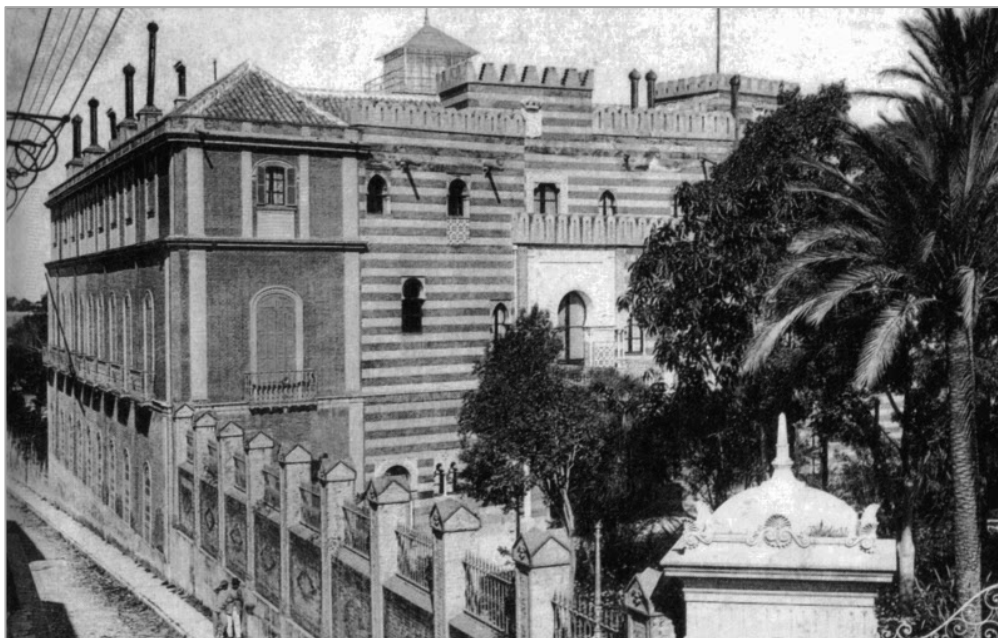
La ciudad y su ayuntamiento se afanaron por embellecer sus calles y preparase para acoger a una corte ducal que entonces funcionaba como una auténtica corte real. Multitud de iniciativas públicas y privadas fraguaron con el objetivo de mejorar la ciudad como destino vacacional de la burguesía de la baja Andalucía. Sevillanos, pero también cordobeses, jerezanos o extremeños comenzaron a pasar estancias más o menos cortas durante los meses de calor. La aristocracia y la burguesía andaluza se hacían con un nuevo emplazamiento para sus relaciones sociales y sus actividades. De entre todas las residencias urbanas, fincas y huertas de recreo que surgieron en esta Sanlúcar decimonónica, el Palacio Orleans Borbón ejercía un poder de influencia y una atracción sin parangón. Se convirtió rápidamente en un hito social, monumental, un enclave urbano de referencia en la población. Los Montpensier pasaban a ser, con su reluciente complejo palacial, los nuevos señores de la ciudad, ejerciendo una labor de mecenazgo social y cultural todavía no bien definido y ponderado³⁵.

El profesor Vicente Lleó, en su libro sobre *la Sevilla de Los Montpensier*, apuntó con clarividencia la atribución del Palacio Orleans de Sanlúcar a los arquitectos Balbino Marrón y Juan Talavera. Previamente, la investigadora Ana Gómez Díaz, en el libro sobre este palacio, había enmarcado ya la obra bajo la intervención de estos mismos arquitectos oficiales de los Montpensier, capaces de poner en marcha una obra constructiva del calibre de este complejo palaciego, absolutamente novedoso por

³⁴ El Porvenir, 8 de Junio de 1854. Hemeroteca municipal de Sevilla.

³⁵ Véase de Fernández Albéndiz, M^a del Carmen, *La Sanlúcar de los Montpensier*, en *El Río Guadalquivir. Del mar a la marisma, Sanlúcar de Barrameda*, Volumen II, Junta de Andalucía, 2011, pp. 202-211. Véase también Rodríguez Doblas, M^a Dolores, *art cit.*, 2004.

dimensiones, diseño, ambiente decorativo y jardines³⁶. Sin embargo, fueron algunos más los artífices de esta obra inmensa e ingente que acabó por prolongarse durante décadas, con reformas, transformaciones y ampliaciones importantes.



Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, tarjetas postales ca. 1900. Colección particular.

³⁶ Lleó Cañal, V. *opus cit.*, 1997 y Gómez Díaz, A. *opus cit.*, 1989.

La puesta en marcha de un palacio orientalista: el papel de José Gutiérrez, José de la Concha y Juan de Lizasoán. La primera fase de obras y reformas.

La primera intervención en lo que habría de ser el Palacio de los Montpensier –las casas preexistentes del Seminario y de Barbadillo, además del sector que rodea el claustro de la Merced- estuvo orientada a reformar y enriquecer sus ámbitos interiores. El objetivo era modernizar y adecuar estas casas recién adquiridas para albergar a los Duques y a su amplio servicio y darles forma de palacio. Los dos primeros núcleos mencionados quedaron unidos en la planta baja por un sector levantado para cocinas y servicio doméstico en el patio de luz o almizcate existente entre ambas casas, así como por una galería no muy amplia en la planta principal.

El Seminario albergaría a los Duques y a su alto servicio, los salones de recepción y dormitorios principales, convirtiéndose en la zona noble del palacio. La Casa de los Páez pasaría a ser principalmente el ámbito del servicio, cocinas, despensas y bodega, aunque la planta primera fue destinada también para dependencias familiares, con habitaciones ricamente decoradas *con techumbres árabes*. El sector de la Merced, en tres niveles distribuidos en torno al claustro barroco del antiguo convento, se destinaría a almacenes y talleres en la planta baja, habitaciones para el servicio en la última, y salones nobles en la principal –decorados para albergar con el tiempo la mítica *biblioteca egipcia-*, comunicados con el sector de la Casa de Barbadillo mediante una larga galería.

Sabemos por la documentación localizada en el Archivo Orleans Borbón que el ritmo de trabajo fue frenético desde el mes de Noviembre de 1851 en adelante, especialmente en los dos años siguientes. La compra y el trasiego constante de materiales, casi siempre procedente de Sevilla, -maderas, cal, ladrillos, agua, materiales de hierro labrado, cristales, persianas, etc.- constatan la puesta en marcha de un proyecto ingente, de gran proyección y duración para los siguientes años. El aparejador ahora es José de la Concha, que recibe las órdenes del maestro José Gutiérrez, quién sabemos que está dirigiendo las primeras obras de reforma en el Palacio de San Telmo de Sevilla, hasta el nombramiento de Balbino Marrón en Diciembre de 1853, un profesional poco conocido y a la sombra de los grandes arquitectos posteriores. De la Concha es quién controla la cuenta semanal de jornales en las obras del palacio y en la finca El Botánico, y

supervisa a los oficiales, ayudantes y peones. Rafael Esquivel, el administrador y apoderado de los Duques en la ciudad como sabemos, actúa de supervisor general y lleva el control de los pagos, las cantidades que salen para los trabajadores y los materiales³⁷.

Aparecen también en la documentación localizada para estos tempranos años los nombres de José María Ríos y Juan de Lizasoán. El primero, quien sería con el tiempo el maestro de obras del Balbino Marrón, actúa ahora, al igual que en San Telmo, como maestro carpintero, al mando de todo lo relativo al tema de maderas. El segundo, y ya analizado su amplio perfil en los capítulos dedicados a San Telmo, dirige ahora en estos años de 1852 y 1853 todo lo relativo a pintura, pero destaca con un papel superior como director de adorno y decoración de interiores y mobiliario –su verdadera profesión³⁸-. Su papel nos parece decisivo en la conformación de este primer palacio que habrá de inaugurarse para el verano de 1854.

Claramente vinculados a estas primeras obras en Sanlúcar aparecen como decimos el maestro de obras y agrimensor José Gutiérrez, el adornista Juan de Lizasoán y el maestro tallista José María Ríos, llevando a cabo las primeras actuaciones de conversión de estas casas en un gran complejo palaciego. También el jardinero André Lecolant supervisa ya los terrenos en los que se construirá el jardín del palacio y la finca de la que se extraerá el agua para hacerlos realidad, El Botánico. El papel de estos profesionales venidos desde Sevilla, donde trabajan en San Telmo desde 1849, es decisivo y crucial, pues en ellos se confió para levantar el primer concepto de palacio y jardín.

En febrero de 1852, un listado presupuestario firmado por Juan de Lizasoán para la pintura de salas y habitaciones, elementos de construcción, carpintería y empapelados, subdivide el nuevo palacio por habitaciones y por sectores, palacio por un lado, y Casa de Barbadillo por el otro, ofreciéndonos un perfil de este profesional como un alto organizador y coordinador, con un papel rector en la conformación del palacio. Se habla del *Cuarto del portero*, de *los comedores*, de *la Sala del jardín*, de *la cocina*, de *los dormitorios*,

³⁷ AOBS, Leg. 586, P. 8. Estados de obra del Real Palacio de Sanlúcar.

³⁸ Recordemos que el pintor Juan de Lizasoán había sido director de *Adorno* en la Academia de Nobles Artes de Cádiz. Véase la *Guía general de forasteros en Cádiz para el presente año de 1825*, pág. 55.

los salones de la calle y del jardín, el oratorio, en los que hay que empapelar paredes y pintar *puertas, postigos, techos de caoba, rejas, vigas, cancelas de hierro y rejas*. Se presupuestaron pinturas de color verde, negro, caoba o pino para todo tipo de estancias y espacios y se señalaban con distinción *los Salones de la Calle y del Jardín* de la Casa Barbadillo, donde se citan además *cinco techos árabes –los Salones de las techumbres árabes-*, precisamente los más costosos de todos cuantos se decoraron³⁹.

Claramente observamos en la documentación localizada para estos tempranos años como maestros oficiales y maestros de obras se refieren a los espacios con decoración orientalista como *Salones árabes*, con techos pintados con decoración *árabe*. Es Juan de Lizasoán el maestro que está dirigiendo junto a sus colaboradores la pintura de este tipo de techos nobles y la decoración y adorno de algunas habitaciones y salones de este nuevo palacio de los Montpensier, que tiene desde los primeros tiempos una vocación de poseer estancias con un evidente ambiente orientalista. Sin embargo, todavía nada parece haberse hecho en la decoración de las fachadas exteriores, en balcones de tipo árabe o torreones, algo que se reservará según la documentación a los tiempos de Balbino Marrón, algunos pocos años después. Las actuaciones de esta primera fase son internas, de rehabilitación y reformas, decoración y amueblamiento.

Entre 1852 y 1854, una parte importante del mobiliario y los objetos suntuarios que decorarán las estancias de este palacio son enviadas desde Sevilla. Sillas, sillones, mesas de caoba, telas y ropajes para vestir habitaciones, papeles pintados, cerámicas, servicios completos de comedor, cuadros, espejos, alhajas, objetos personales y demás efectos fueron enviados desde el Palacio de San Telmo bajo la atenta supervisión del Alcaide Joaquín del Alcázar y de los propios duques⁴⁰.

³⁹ AOBS, Leg. 521, P. 12, Presupuesto de 12 Febrero de 1852, firmado por Juan de Lizasoán.

⁴⁰ AOBS, Leg. 521, P. 17, Listado de muebles enviados desde San Telmo al Palacio de Sanlúcar, de 22 de mayo de 1852.

Del clasicismo de la Loggia del jardín a los torreones neoárabes. Balbino Marrón y José María Ríos. La segunda fase de obras en el Real Palacio de Sanlúcar.

El Alcázar de Sevilla, comenta Latour, *no desmiente su nombre; tiene todo el aire de una vivienda oriental; por fuera, una ciudadela; por dentro, un palacio*⁴¹. Esta idea, tan asentada como concepción paradigmática de residencia nobiliaria de origen árabe, y que Antonio de Latour, y en cierto modo el Duque de Montpensier también, muestran en estos *Estudios sobre España, Sevilla y Andalucía*, fue de alguna manera llevada a la realidad en este palacio de Sanlúcar. Antonio de Orleans levantó en la parte más alta de la ciudad un *alcázar, una arquitectura acastillada* rodeada de un jardín, una barrera natural a modo de *ciudadela* que protege un verdadero palacio.

La idea de arquitectura orientalista, con fachadas más propias de un palacio otomano o norteafricano, y espacios interiores con decoración árabe, con un concepto de la arquitectura y la decoración altamente ambientalista, debió estar presente en Antonio de Orleans desde los inicios de su proyecto de palacio, allá por 1851. Parece que el complejo palaciego Orleans Borbón de Sanlúcar tiene desde los primeros tiempos una vocación de ser una residencia moderna, ecléctica y variada en sus interiores, con espacios claramente orientalistas en su interior, en la línea de encontrar y recrear una arquitectura historicista y de aspecto árabe, como si se tratase de la residencia de uno de aquellos sultanes o bajás que él mismo visitó en Túnez, Egipto o Turquía.



Francis Frith, *Cairo*, ca.1860, fotografía. Victorian and Albert Museum.

⁴¹ Latour, Antonio de, *opus cit.*, Sevilla, 2006, pág. 65.

Desde 1856, y según la documentación localizada, podemos comprobar una intención clara de modelar los exteriores del Palacio de Sanlúcar con un aspecto oriental, pero en una línea internacional de la decoración árabe, morisca y turca extraída e inspirada muy probablemente en las láminas o placas ornamentales de las obras del arquitecto Owen Jones, de quien el Duque poseía al menos una, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra; Details and Ornaments from the Alhambra*, que usaban sus arquitectos⁴².

Desde Diciembre de 1853, el arquitecto Balbino Marrón es incluido *en nómina* como arquitecto oficial de los Duques de Montpensier. El mismo secretario personal del Duque, Antonio de Latour, informa al arquitecto y le transmite que *habiendo determinado S. A. R. confiar la inspección de sus obras de Sevilla y otros puntos a un arquitecto de pericia y honradez, se ha dignado nombrarlo a Usted para aquel objeto con el cargo de levantar cualesquiera planos que se le confíen y bajo las demás bases que se le tienen indicada; siendo su dotación de doce mil reales de vellón anuales*⁴³. Balbino Marrón, como hemos visto en los capítulos referentes a San Telmo, era un profesional de reputada experiencia ya en estas fechas, habiendo pasado ya por Jerez de la Frontera como arquitecto municipal y ocupando ya en 1853, año de su nombramiento en el Palacio de San Telmo, el mismo puesto en la ciudad de Sevilla.

Tras la primera fase de obras, reformas, acondicionamiento y decoración en el palacio sanluqueño, entre 1851 y 1854, Marrón se incorpora como director principal de los nuevos proyectos arquitectónicos en esta gran residencia de los Montpensier. No parece que las obras se reanudaran con firmeza hasta el año 1856, en cuyo verano llegó a haber más de sesenta albañiles trabajando en este palacio. José María Ríos había pasado a ser el maestro de obras de Marrón, probablemente desde el nombramiento del primero. De maestro carpintero encargado de estas cuestiones en las obras de San Telmo debió pasar entre 1854 y 1855 a ser la mano derecha y el brazo ejecutor de los proyectos del

⁴² Jones, Owen y Goury, Jules, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra; Details and Ornaments from the Alhambra*, publicada en Londres entre 1842 y 1845 (edición en castellano de M^a Ángeles Campos Romero, Akal, 2001).

⁴³ AOBS, Leg. 135, P. 1. Carta de Antonio de Latour a Balbino Marrón informándole de su nombramiento como arquitecto oficial de los Duques de Montpensier. 1 de Diciembre de 1853.

ocupado arquitecto, que compaginaba su papel de arquitecto municipal con su puesto al servicio de los Duques⁴⁴.

El 3 de Diciembre de 1857, el sector del Convento de la Merced incorporado al palacio pasó definitivamente a manos de los Montpensier –así como su huerta-, tras un acuerdo previo con el Duque de Medina Sidonia y la posterior firma de las escrituras. El apoderado de los Duques en Sanlúcar, Rafael Esquivel, informaba en estos meses a San Telmo tanto de los asuntos referentes a obras y materiales, como de los puntos de encuentro para el traspaso de titularidad en la propiedad del antiguo Convento⁴⁵.

Como decimos, Rafael Esquivel informaba a Isidro de las Cagigas, el alcaide del Real Palacio de San Telmo, sobre la marcha de las obras en el Palacio de Sanlúcar, sobre la eventual falta o retraso de materiales procedentes de Sevilla, materiales comprados en Sanlúcar o sobre la citada firma de las escrituras de la Merced con el Duque de Medina Sidonia –también Marqués de Villafranca-⁴⁶. Además, habla habitualmente, y de forma concreta, de los profesionales que dirigen esta segunda fase de obras, como Balbino Marrón, su maestro de obras José María Ríos, el decorador Juan de Lizasoain o el jardinero Julio Hubert –quien está a las órdenes de André Lecolant-, de quienes va dando puntual información sobre sus actuaciones. (...) *Sobre el terreno hablé yo con Marrón para resolver la cuestión de la obra de la muralla (del jardín). (...) Hoy vendrán Marrón y Ríos, así que suspendo mi viaje. (...) Hubert, el jardinero, dice que los naranjitos no se lleven al Botánico, sino que se queden en el jardín del Palacio*⁴⁷.

Entre 1858 y 1860 se produce otro gran momento de obras y reformas en el Palacio de Sanlúcar. Es la segunda gran fase de actuaciones en el conjunto residencial de los Montpensier, coincidiendo con el asentamiento y la plena madurez del equipo formado por Marrón, Ríos, Lizasoain y Hubert, la firma definitiva de las escrituras del Convento de la Merced –produciéndose así la incorporación definitiva de estos espacios- y la

⁴⁴ AOBS, Leg. 273, P. 1. El oficial principal a pie de obra en estos años de 1856 y 1857, al mando de Marrón y Ríos, es Manuel Conejero. Todas las semanas se pagan los jornales a más de sesenta albañiles, cuyo gasto total está siempre en torno a los dos mil quinientos reales de vellón.

⁴⁵ AOBS, Leg. 459, P. 9. Correspondencia entre Rafael Esquivel e Isidro de las Cagigas, de Enero a Abril de 1856.

⁴⁶ AOBS, Leg. 459, P. 11. Correspondencia entre Rafael Esquivel e Isidro de las Cagigas. Firma de las escrituras de compra de la Merced, el 3 de Diciembre de 1857.

⁴⁷ AOBS, Leg. 459, P. 9. Correspondencia entre Rafael Esquivel e Isidro de las Cagigas, de Enero a Abril de 1856. Obras en Sanlúcar.

llegada de los cuadros del Palacio de Vista Alegre de Madrid para adecuarlos como techos. Además es la época de la construcción en el Palacio de San Telmo de Sevilla del Salón de las Columnas, la torre nueva y la remodelación del sector del Apeadero, lo que genera una atmosfera muy activa en este sentido, muy propicia y adecuada para que en Sanlúcar también se retomaran las obras, algunas reformas y la ampliación definitiva del conjunto palaciego. (...) *Esta mañana he vuelto a ver las obras de Palacio y continúan construyéndose con todo esmero*, comentaba en Abril de 1858 Balbino Marrón a Isidro de las Cagigas, en Sanlúcar y Sevilla respectivamente⁴⁸. (...) *Pasaré para hacer presente a S. A. (el Duque de Montpensier) varias cuestiones relativas a esta obra, y con el señor D. Juan de Lizasoán, y justamente activar todo lo que sea posible (...) los efectos que se necesitan*, comentaba Ríos desde Sanlúcar a Cagigas –en San Telmo- en Noviembre del mismo año⁴⁹.

La fachada de la Calle Caballeros y la galería con loggia al jardín.

Parece que, al margen de la redecoración que sufrieron los interiores en el ámbito principal del palacio, denominado *del Seminario*, las obras destacadas para estos años se centraron primeramente en la ampliación definitiva del palacio hacia la Casa de los Páez y el nuevo sector de la Merced, ámbito dónde fue levantado el mítico *Pabellón del Ángulo*. La construcción y decoración de los exteriores, es decir de las extensas fachadas del complejo palaciego que se iba conformando, comenzó con la regularización de toda el frente palaciego hacia la Calle Caballeros, con el diseño y levantamiento de una doble loggia abierta al jardín, al modo de la realizada por el mismo Balbino Marrón en el frente Sur del Palacio de San Telmo, y con la decoración y arreglo de todas las fachadas del frente del apeadero o principal y las posteriores del jardín.

La Fachada de la Calle Caballeros, denominada en época de los Montpensier *De la Infanta*, se planteó articulada en tres cuerpos sobre basamento de piedra y en falso ladrillo rojo. Un tanto anodina, sobre todo en contraste con el dinamismo y la singular decoración de otros frentes del palacio, fue posiblemente planteada con sencillez y discreción por ser la única que realmente entraba de lleno en el espacio público. Marrón

⁴⁸ AOBS, Leg. 135, P. 1. Carta de Balbino Marrón a Isidro de las Cagigas, de 21 de Julio de 1858.

⁴⁹ AOBS, Leg. 274, P. 1. Carta de José María Ríos a Isidro de las Cagigas, de 20 de Noviembre de 1858.

debió plantear al Duque la conveniencia de mantener este frente del antiguo Seminario Conciliar sin grandes variaciones en la articulación de huecos y paramentos. Las grandezas románticas y pintorescas de otros espacios quedarían reservadas y, en parte ocultas, por el jardín y las verjas con tupida vegetación.

La loggia del jardín, en un sentido formal diferente y menor a la levantada en el sevillano Palacio de San Telmo, aunque en la misma línea de conectar palacio y jardín, dotaba al Palacio de Sanlúcar de una agradable galería acristalada. Comunicaba una parte de las estancias interiores más nobles y los jardines a través de unas cancelas acristaladas y una amplia escalinata abierta y accesible. La galería, clásica en su concepción y aspecto exterior, se conformó interiormente a modo de salón de curiosidades orientales, con cerámicas marroquíes, tapetes árabes y *poufs* en un sentido intensamente ambientalista, era abierta al citado jardín en la estación veraniega y en las celebraciones, de modo que se convertía en un punto de encuentro y reunión de obligado paso.



La fachada de la Calle Caballeros, a la derecha, y la galería con loggia al jardín, a la izquierda, aspecto actual.

En realidad, las obras acabaron por prolongarse hasta el año del fallecimiento de Balbino Marrón en 1867, momento también este de plena actividad según la documentación localizada y consultada. De hecho, esta construcción de la piel externa – el conjunto general de fachadas- y su particular decoración de franjas bícromas en cal y almagra se termina precisamente en este momento en el que acontece la muerte del arquitecto Marrón, aunque no en su totalidad, restando entonces algunos tramos que se decorarán posteriormente.

La construcción del Pabellón del Ángulo, una Torre del Homenaje con balcones árabes.

Desde 1858 –y hasta la muerte del arquitecto Marrón- se construye el que habrá de convertirse en uno de los espacios más singulares del conjunto palaciego, el *Torreón o Pabellón del Ángulo del jardín*, como justamente se le denomina en la documentación localizada, una verdadera *torre del homenaje* de los Montpensier en su palacio-castillo de Sanlúcar. En su interior, con un sentido altamente ambientalista y romántico, hubo un *saloncito árabe*, en la planta baja, y parte de las dependencias de la *Biblioteca egipcia* en el piso principal, desde donde se abrían dos hermosos *balcones árabes* desde los que podía divisarse el jardín y el mar. Este torreón, que podía divisarse desde el *Barrio Bajo* de la ciudad, y desde la costa, rivalizaba con la imagen del Palacio de los Medina Sidonia, justo a su lado, y con las torres de las iglesias del *Barrio Alto*, completando así una singular acrópolis en la Sanlúcar decimonónica.

En Noviembre de 1858, momento en el que había más de cuarenta empleados en la construcción del palacio, se labraban los vanos y se preparaban los balcones de este emblemático espacio del que hablamos, alargándose las obras durante el año siguiente. José María Ríos informaba en un *Estado de obras para los trabajos en el Palacio de Sanlúcar*, de 28 Febrero de 1859, que *en el Torreón del Ángulo se han colocado las columnas de los arcos árabes del tercer cuerpo, se han labrado las impostas y se están construyendo los arcos*⁵⁰. Según Ríos, se trabajaba entonces en la fachada del jardín, y muy especialmente en esta torre con sus *dos balcones árabes*, que destacaría sobre los demás espacios en este sector del Exconvento de la Merced, y que incluso se decoraría con anterioridad a los demás.

⁵⁰ AOBS, Leg. 274, P. 1. Estado de obras en el Palacio de Sanlúcar, firmado por José María Ríos, a 28 de Febrero de 1859.



Joaquín Domínguez Bécquer, *Fachada del jardín y Pabellón del Ángulo del Palacio Orleans de Sanlúcar*. Dibujo, 1871. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Gran cantidad de materiales llegaban semanalmente desde Sevilla a Sanlúcar para la construcción de este espacio emblemático, entre los que destacaban los productos de cerrajería y *hierros de la Fundición de Manuel Grosso, tubos de hierro de la fábrica de Narciso Bonaplata* –para los antepechos y barandas de los balcones árabes entre otros usos-, *lozas y columnas, ladrillos corianos o cerámicas de la Fábrica de La Cartuja*⁵¹. Posteriormente también llegaron procedentes de Valencia cerámicas de la fábrica de pavimentos hidráulicos de Miguel Nolla, pues se instalaron solerías y alicatados de este tipo en pasillos y salones, no solo del ámbito de este pabellón, sino de todo el palacio – (...) *Mañana concluirán los valencianos su trabajo en el Salón del Torreón*-.⁵²

Sus balcones con arcos polilobulados y de herradura, sus decorados ajimeces, sus plásticas franjas bícromas en cal y almagra y su potente almenado hicieron muy pronto de este pabellón un punto de referencia por su singularidad y su pintoresquismo. No

⁵¹ AOBS, Leg. 274, P. 1. Listados de material para el Palacio de Sanlúcar.

⁵² AOBS, Leg. 219, P. 3. Rafael Esquivel Vélez, en Sanlúcar, informa a Francisco Romero, en Sevilla, a 18 de Mayo de 1865.

sería hasta 1883, en época del arquitecto Baldomero Botella, cuando se finalicen todas las fachadas del palacio tal como hoy las conocemos, pero este torreón si fue, como podemos acreditar por la documentación consultada, levantado y decorado con bastante anterioridad. En Febrero de 1859 se terminaban de labrar sus almenas, y después de esta fecha, los estados de obras señalan ya otros puntos de actuación.

Joaquín Domínguez Bécquer realizaba un dibujo de la Fachada del jardín del Palacio en 1871 –conservado actualmente en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid–, que muestra todo este frente posterior o de los jardines sin labrar ni pintar y completamente finalizado sin embargo este torreón o *Pabellón del ángulo* con bandas en cal y almagra. Con dos décadas de antelación por tanto fue levantado y decorado este espacio con respecto a otros, diseñado por petición de Antonio de Orleans a modo de torreón árabe. Balbino Marrón, como hiciera con los bellos alzados para la Casa-palacio de Castilleja de la Cuesta en Sevilla, debió marcar con este particular torreón el modelo con el que podría plantearse todo el exterior del palacio.

Por un *estado de obras* del 26 de Mayo de 1866, firmado por Ríos, sabemos que la fachada *del Apeadero* o principal del palacio fue pintada *de cal y almagra* –con planos y alzados que existieron según la documentación, pero que no se conservan o no se han localizado–, con un sentido muy pictórico y ambientalista, en la línea de edificios árabes tan bellos y singulares exteriormente como la Mezquita de Kait Bey en El Cairo. Así, junto al *Pabellón del Ángulo*, terminado unos años antes, este frente se convirtió en el modelo que finalmente los demás arquitectos de los Duques irían repitiendo en todas las caras del edificio hasta conformarse el aspecto actual⁵³.

Balbino Marrón marcó en Sanlúcar un modo de trabajo, un modelo de actuación, elaboró planos, alzados, alternó con el Duque de Montpensier sus propuestas y le presentó siempre a tiempo los proyectos solicitados. Los estados de obra de su aparejador José María Ríos denotan un cuidado exquisito y una atención verdadera y honesta hacia sus patronos. El ritmo de trabajo fue constante, y siempre conforme a las autorizaciones y directrices de los Duques, sus secretarios y administradores. Sus actuaciones suponen la base de lo que habría de ser posteriormente un proyecto de

⁵³ AOBS, L. 274, P. 1. Estado de las obras en el Palacio de Sanlúcar, de 26 de Mayo de 1866. Firmado por el maestro José María Ríos.

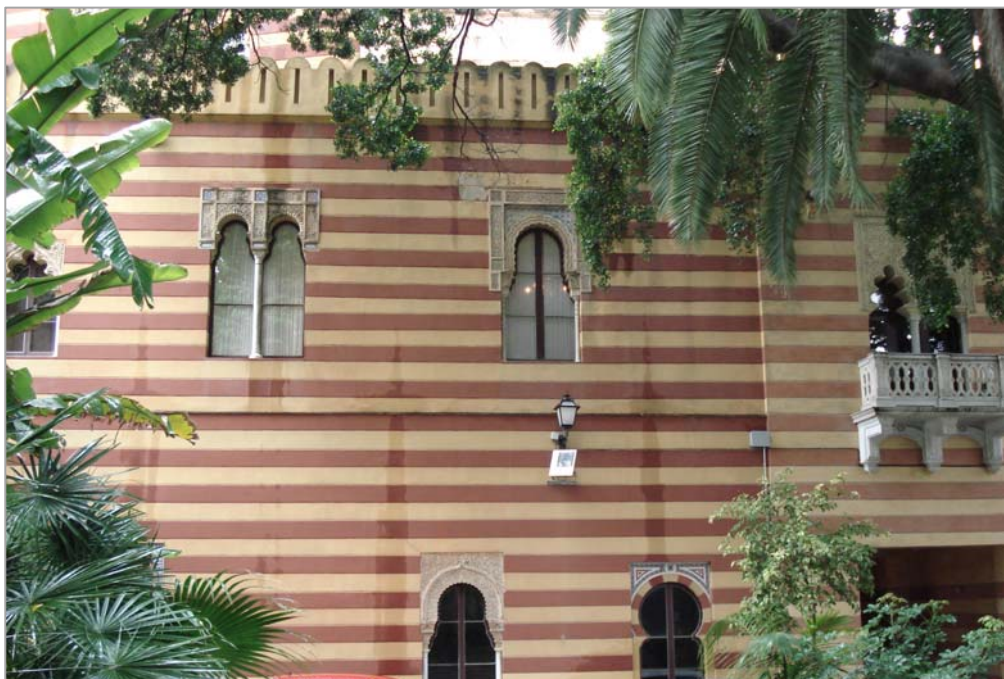
palacio largo y costoso, que se prolonga en el tiempo más allá de la muerte de los Duques, y en el que participarían muchos otros profesionales de prestigio, entre los que destacan sin duda Juan Talavera de la Vega, Joaquín Fernández Ayarragaray y Baldomero Botella.

Juan Talavera de la Vega: la continuidad de las obras en el Palacio de Sanlúcar.

Juan Talavera solicitaba a través de una carta fechada el 14 de Septiembre de 1867 poder sustituir al recién fallecido Balbino Marrón y Ranero, su maestro –según justifica él mismo-, en el puesto de *Arquitecto oficial de SS. AA. RR.* Se dirigía al Señor Duque de Montpensier tan solo unos días después de que el arquitecto municipal de Sevilla Manuel Galiano, quién estaba sustituyendo a Marrón en *unos días de ausencia y enfermedad*, suplicara también a S. A. R. D. Antonio de Orleans el puesto de *Arquitecto de su Real Palacio*⁵⁴. Finalmente, el Duque de Montpensier tomaba la decisión de nombrar a Talavera como profesional de la arquitectura para llevar las obras de todas sus residencias y ocupar así el puesto que el insustituible Marrón había dejado vacante. Ciertamente, la capacidad de trabajo, la pericia y la honradez de Marrón para con la Casa de Montpensier serán valores que no podrán ser sustituidos por Talavera, como se desprende del grave hecho de la destitución del arquitecto en el mes de Mayo de 1878 y su rápida sustitución por el arquitecto Joaquín Fernández Ayarragaray.

La inmediata Revolución de 1868 y el posterior destierro y exilio político de los Montpensier ralentizan y, en cierto modo, paralizan las posibles obras de continuidad en esta residencia. Es cierto que hacia 1867, justo en el momento de la muerte de Marrón, la mayor parte de las obras previstas ya se habían terminado. El sector principal del Seminario se había concluido de reformas internas y externas, con la construcción de la *Loggia del jardín* y los arreglos de la fachada de la Calle Caballeros. Igualmente las obras habían acabado en todo el ámbito de la Casa de los Páez, un sector fundamental para los servicios del palacio. El *Pabellón del Ángulo* se había levantado y decorado, se había añadido todo el sector de La Merced y se habían pintado *de cal y almagra* algunas partes de la fachada principal o del Apeadero.

⁵⁴ AOBS, Leg. 135 P. 1. Peticiones de trabajo de los Arquitectos Manuel Galiano y Juan Talavera de la Vega, cartas de 7 y 14 de Septiembre de 1867 respectivamente.



Fragmento parcial de la fachada del Apeadero del Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar, aspecto actual.

Aunque la decoración interna del palacio iba transformándose constantemente desde el mismo año de su inauguración oficial en 1854, pinturas, yeserías, papeles, carpintería, suelos, zócalos y otras labores, fueron siempre susceptibles de cambio, reforma y ajuste a la moda o a las últimas novedades en confort. Probablemente es aquí –y al margen de su labor en el enverjado del palacio, que veremos en el capítulo de los jardines-, en este aspecto de lo decorativo y las reformas internas y las reparaciones, donde Juan Talavera tuvo un papel importante y brillante. Como decorador y adornista, Talavera de la Vega, también destacó en el Palacio de San Telmo, como ya tuvimos tiempo de analizar en capítulos anteriores, produciéndose en su etapa como arquitecto oficial un embellecimiento de los ambientes interiores, algo que puede documentarse por la generosa entrada de materiales de yesería, azulejería, papeles decorativos y mobiliario durante la década de 1870.

Tras la reparación de algunas cubiertas, la instalación de nuevas cocinas y la conclusión del bello enverjado, Juan Talavera es destituido tras un desencuentro profundo con la administración de la casa motivado por el retraso en la entrega de planos y proyectos relativos a *la fachada del parque o del jardín*. Rafael Esquivel, el apoderado de los Duques y su hombre de confianza, escribía desde Bolonia el 22 de

Mayo de 1878 a Francisco Romero, en el Palacio de San Telmo, exigiendo la suspensión de todas las obras dirigidas por Talavera, quién no enviaba la debida y esperada información de los proyectos y los pertinentes planos y alzados. Montpensier ordenaba a través de Esquivel suspender todas las obras en Sanlúcar y San Telmo, así como despedir a todos los trabajadores hasta la llegada de la familia a Andalucía. Esquivel hablaba en su carta incluso de *burla e ineptitud en el trabajo y la actitud de Juan Talavera*, y reñía a Romero por no haber actuado a tiempo y con diligencia.

(...) En lugar de enviar el plano general de la fachada del Parque, viene solo una parte de ella, mala e incompleta que ni siquiera viene indicado el escudo que debe llevar en la parte superior, ni tampoco los arabescos de las ventanas del piso principal que tienen por el contrario encima unas especies de desadornos tuertos y mal puestos(...)

(...) Veo que tampoco Usted se ha fijado mucho en las instrucciones que se daron, porque si así fuese no habría dejado que el Arquitecto hubiese seguido el fajeado de la fachada del Parque hasta no estar aprobado el plano general (...)⁵⁵.

Parece que Talavera había continuado con *el fajeado en cal y almagra* de la fachada del parque o posterior, siguiendo lo ejecutado años atrás en la fachada delantera o del Apeadero, así como en el *Pabellón del Ángulo*, en tiempos de Marrón. Además, Esquivel mostraba sin paliativos el descontento de los Duques con respecto a los planos enviados por el arquitecto a Bolonia, que tilda de incompletos, insuficientes y mal ejecutados. Pero sobre todo, lo inaceptable del asunto para la Casa de Montpensier y su rigurosa y protocolaria administración era el no haber seguido las instrucciones que obligaban a presentar los planos generales para su aprobación por el Duque antes de acometer las obras. El incumplimiento de estas normas, no alteradas ni puestas en duda en tiempos anteriores, llevó de inmediato a la sustitución de Talavera de la Vega por otro arquitecto sevillano de gran pericia, seriedad y encomiable capacidad de trabajo, Fernández Ayarragaray.

⁵⁵ A OBS, Leg. 562, P. 3. Carta de Rafael Esquivel a Francisco Romero, en Bolonia y Sevilla respectivamente. De 22 de Mayo de 1878.



Fragmento parcial de la fachada del jardín o posterior del Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar, aspecto actual.

La aportación de Joaquín Fernández Ayarragaray. La decoración del vestíbulo y el apeadero del Palacio Orleans-Borbón.

No existen prácticamente estudios que analicen ni parcial ni de manera global la obra de estos dos arquitectos de los que estamos hablando y que trabajaron de manera oficial para los Duques de Montpensier en todas sus residencias y palacios –a excepción de Balbino Marrón-. Se conocen más o menos sus trayectorias profesionales en la ciudad de Sevilla, en el ámbito privado y público, como profesor en la Escuela de Bellas Artes y Arquitecto Municipal interino, Talavera de la Vega, y como profesor también en la Escuela de Bellas Artes, arquitecto de los Reales Alcázares y arquitecto restaurador en la Catedral, Fernández Ayarragaray⁵⁶.

Tras la caída en desgracia, podríamos decir, de Talavera dentro de la Casa de Montpensier –dignidad restituida en parte tras la muerte de Antonio de Orleans y para el

⁵⁶ Véase Suárez Garmendia, J. M., *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1989, estudio ya clásico que recoge los datos básicos de estos profesionales de la arquitectura pendientes de estudio.

asunto de la cesión de los jardines de San Telmo a la ciudad de Sevilla en 1893-, el arquitecto Fernández Ayarragaray aparece junto a su ayudante Antonio de Padura firmando los estados de obra y los proyectos. Trabajó para los Duques entre Noviembre de 1878 y Mayo de 1882. Fueron tres años intensos por la capacidad de trabajo, los proyectos presentados y la profesionalidad que demostró. Realizó meticulosos y cuidados proyectos de reforma para todas las construcciones de la Finca El Botánico de Sanlúcar –conservados y localizados en el AOBS-, para muchas otras haciendas y cortijos, así como para la casa portería y el pabellón del cuerpo de guardia de este palacio del que tratamos aquí.

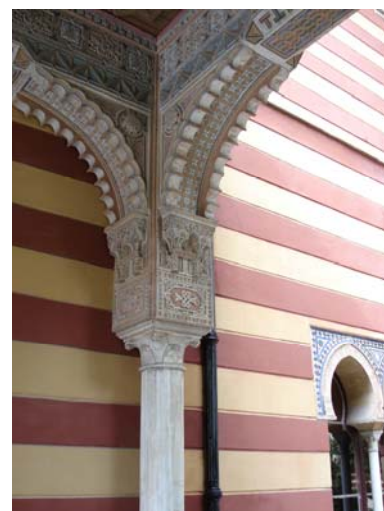
El estilo que proponía Fernández Ayarragaray para muchas de estas construcciones, como casas porterías, pequeños pabellones, grandes pozos y almacenes era la que Balbino Marrón ya propuso para este tipo de edificaciones en el Palacio de Castilleja de la Cuesta. Una estética que buscaba en el *chalet suisse* a la europea y de tejados a dos aguas, la elegancia para este tipo de construcciones y propiedades, formas que contrastarían con el estilo orientalista de las *fachadas árabes*.



Casa portería del Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar, obra de J. Fernández Ayarragaray, aspecto actual.

Por la documentación consultada, Joaquín Fernández Ayarragaray continuó las obras que habían quedado paralizadas con el cese de Juan Talavera, como la casa para los porteros del palacio, la casita para la máquina de vapor, ambas en los jardines delanteros –sector de la Cuesta de Belén-, o diferentes actuaciones en la Finca El Botánico, propiedad a escasa distancia. En Mayo de 1878 el nuevo arquitecto de los Duques daba cuenta junto a su ayudante, Padura, que estas actuaciones llegaban a su fin, pues se estaban tejiendo estas construcciones, quedando *concluidos los frontones y colocados los colgantes de los aleros en la cubierta de la casa de los porteros*⁵⁷.

Entre Mayo de 1878 y Agosto de 1879, Fernández Ayarragaray acomete actuaciones decisivas para la decoración del palacio sanluqueño, pues en el fabuloso vestíbulo o zaguán de ingreso, pieza de claro y brillante alhambrismo, *se coloca el alicatado, se instalan las puertas de madera y cristal, y se acomete toda la decoración de los tres grandes arcos árabes*. La decoración pictórica, muy probablemente basada en las propuestas de decoración y color de los libros de Owen Jones, combinaba armoniosamente el azul, el blanco, y el dorado, dentro de una propuesta ornamental muy decorativa y repleta de aplicaciones industriales como el azulejo, el estuco, la madera y el cristal –al margen de las piezas de mobiliario y lámparas-⁵⁸.



Apeadero del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, aspecto actual.

⁵⁷ AOBS, Leg. 562, P. 3 y 4. Estados de obras del Real Palacio de Sanlúcar, 1878-1879.

⁵⁸ Véase Sazatornil Ruiz, Luis, *De Diebitsch a Hénard: El estilo Alhambra y la industrialización del orientalismo*, en *Orientalismo. Arte y Arquitectura, Entre Granada y Venecia*, Abada Editores (J. Calatrava y G. Zucconi eds), Madrid, 2012, pp. 53-72.



Vestíbulo del Apeadero del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, aspecto actual.



También el emblemático apeadero de este Real Palacio de Sanlúcar, que recibe a los visitantes antes de acceder al vestíbulo de los arcos árabes, fue levantado y decorado bajo la supervisión de Fernández Ayarragaray y Antonio de Padura. Comentaba este último en un estado de obras de Agosto de 1879 que las obras del espacio de acceso al edificio, el citado vestíbulo, habían terminado y que estaban *colocándose los antepechos de mármol de su balcón principal*⁵⁹. Apeadero y vestíbulo conformaron en la década de 1870 un auténtico ejemplo del alhambrismo más difundido e imitado internacionalmente, presentado con una combinación brillante de alicatados, yeserías, artesonados y piezas de elaboración moderna e industrial, que se mezclaban con otras originales, como los dos capiteles de avispero hispanomusulmanes. Junto al *Pabellón del Ángulo*, a los ambientalistas interiores decorados con cerámica y alfombras árabes, y a los ornamentados huecos o vanos de las fachadas, este espacio de acceso muestra la imagen romántica e internacional que proyectaron los Duques de Montpensier en la Europa de su tiempo, convirtiéndose en un claro modelo estético romántico y moderno, paradigma del gusto que habría de imponerse a finales del siglo XIX y principios del XX⁶⁰.

⁵⁹ AOBS, Leg. 562, P. 4. Estados de obras del Real Palacio de Sanlúcar, 1879.

⁶⁰ Véase Raquejo, Tonia, *El Alhambresco: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna*, en *La Imagen romántica del legado Andalusi*, Lunwerg, Madrid-Barcelona, 1995, pp. 29- 36.



J. Díaz Duarte, *Apeadero del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, fotografía ca. 1880, Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

La conclusión definitiva del complejo palaciego de los Montpensier con Baldomero Botella.

El hecho de que el Duque de Montpensier legara a su último arquitecto oficial, Baldomero Botella, el libro de Owen Jones y Jules Goury que casi con toda seguridad usaron y consultaron también Marrón, Talavera, Fernández Ayarragaray y los maestros Lizasoán y Domínguez Bécquer, es algo que muestra cómo el Real Palacio de los Montpensier en Sanlúcar es en realidad una obra de aluvión y colaboración entre un conjunto de profesionales de la arquitectura, el adorno y la decoración. Antonio de Orleans dejó para Botella como legado especial en su testamento un libro emblemático y crucial, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, tanto para la construcción del palacio sanluqueño como para otras residencias familiares.

El 8 de mayo de 1882 el Arquitecto Joaquín Fernández Ayarragaray comunicaba a Rafael Esquivel su renuncia como Arquitecto de la Real Casa del Duque de Montpensier. Daba razones físicas, de cansancio por más de treinta años de profesión –

problemas de visión- y por el hecho de no poder garantizar el perfecto ejercicio de su trabajo. Temía el arquitecto no estar a la altura y perjudicar así a los intereses de la Casa de Montpensier. Su sentida renuncia ponía sobre la mesa la necesidad de buscar otro arquitecto a la altura de los anteriores, profesional que Antonio de Orleans halló esta vez en la ciudad de Sanlúcar de Barrameda.

Baldomero Botella había sido arquitecto municipal de esta ciudad desde 1874 a 1882, año en que deja este cargo para asumir un papel muy relevante dentro de la Casa de Montpensier, como secretario principal y arquitecto oficial en todas las propiedades. Su papel había sido decisivo en la ciudad de Sanlúcar, pues realizó una importante labor en las obras para mejorar el abastecimiento de agua potable, al margen de otros muchos proyectos menores y privados en los que participó⁶¹. La relación entre el Duque de Montpensier y el jefe de su casa, Rafael Esquivel, vinculado a la ciudad de Sanlúcar y a su Ayuntamiento –su padre, con el mismo nombre, había sido también apoderado de los Duques y alcalde de esta localidad-, hicieron posible la comunicación y la relación con este profesional de la arquitectura que sería con el tiempo una persona decisiva para la Familia Orleans-Borbón.

A partir de 1882, Baldomero Botella comienza a firmar estados de obra en los que se hace referencia a reformas de mantenimiento, conservación y mejora en el Real Palacio de Sanlúcar. Se va a proceder a mejorar instalaciones, sustituir materiales, terminar obras no concluidas, tanto exteriores como internas, ampliar el sector del Exconvento de la Merced y transformar algunos espacios interiores con el objetivo de recrear nuevos ambientes a la moda europea, como *el Departamento Egipcio*, espacio que habría de convertirse en emblema y reflejo del sofisticado gusto de los Montpensier⁶².

Podríamos decir que en esta década de 1880 Antonio de Orleans encarga a Baldomero Botella una remodelación del Palacio de Sanlúcar para que vuelva a estar a la última en avances, adelantos y decoración. Gran cantidad de elementos del interior de esta residencia son sustituidos, como decimos, desde tuberías, hasta azulejos, pasando

⁶¹ Baldomero Botella fue arquitecto municipal de Sanlúcar de Barrameda entre 1874 y 1882. Realizó una importante labor en las obras para mejorar el abastecimiento de agua potable en esta ciudad. Parte de la documentación de estos trabajos se conserva en el Archivo Municipal de Sanlúcar de Barrameda.

⁶² AOBS, Leg. 275, P. 1 a 5. Reformas de mantenimiento, conservación y mejoras en el Real Palacio de Sanlúcar. Estados de obra y cuentas generales firmadas por Baldomero Botella.

por papeles pintados o mobiliario. El Arquitecto firma absolutamente todas las facturas y cuentas generales y actúa, no solo como profesional al mando de las obras, sino como administrador principal –para Sanlúcar y también para San Telmo, en Sevilla-. Por tanto, muchos estados de obra o proyectos los firma como arquitecto y como supervisor administrativo que da el visto bueno. El objetivo de estas reformas era adaptar el palacio a la modernidad de la década de 1880 –recordemos que la primera inauguración oficial del palacio fue 1854, años de constantes cambios y adelantos técnicos⁶³.



El Palacio de los Duques de Montpensier, jardines y Pabellón del Ángulo, tarjeta postal ca. 1900.

Mientras se desarrollan obras fundamentales en la Finca El Botánico, y se construye el nuevo edificio para caballerizas del palacio con fachada a la Calle Baños –todo con un *plan decorativo de gusto árabe*-, continuarán las reformas y la redecoración de los interiores. Baldomero Botella habla ahora, en 1882, de obras extraordinarias consistentes en *cambios de zócalo, persianas, instalación de nuevos muebles, telas para los muros y montaje de nuevas portières*⁶⁴, así como de la preparación en la crujía de La Merced del salón y biblioteca denominado como *Departamento egipcio*, una joya de la ornamentación y del gusto *Retour d'Égypte*. Además, se continúa con la decoración

⁶³ AOBS, Leg. 274, P. 6 a 9. Reformas de mantenimiento, conservación y mejoras en el Real Palacio de Sanlúcar. Estados de obra y cuentas generales firmadas por Baldomero Botella.

⁶⁴ AOBS, Leg. 562, P. 4. Reformas de mantenimiento, conservación y mejoras en el Real Palacio de Sanlúcar. Estados de obra y cuentas generales firmadas por Baldomero Botella.

exterior de las fachadas de la zona de la Casa de Barbadillo y de la Merced *en gusto árabe*, con las características bandas bícromas en cal y almagra y la decoración externa de algunos vanos todavía no arreglados y ornamentados en 1884⁶⁵.

Sugestión y exhibición en los exteriores: las fachadas neoárabes del Palacio de los Montpensier.

*(...) En mis anteriores (cartas) hice a Usted presente de los planos de las fachadas del lado del jardín; las están poniendo en limpio, en los mismos términos que dispuso Nuestro Augusto Señor, y que tan pronto como me lo permitan estas críticas y angustiosas circunstancias, pasaré a firmar los demás (...)*⁶⁶. Así comunicaba Balbino Marrón, desde Cádiz, al secretario Isidro de las Cagigas, en San Telmo, Sevilla, cuál era el estado de los trabajos en las fachadas de uno de los sectores exteriores del Palacio de Sanlúcar. Con su mujer en estado de gravedad –moriría posteriormente-, informaba además de un posible retraso en la entrega de los planos –desgraciadamente no localizados hasta ahora-, que describirían los singulares alzados de esta residencia de verano de los Duques de Montpensier.

Todos los arquitectos oficiales de los Duques trabajaron en las plásticas fachadas orientalistas del Real Palacio de Sanlúcar. Todos colaboraron y prosiguieron con algo que comienza por encargo de Antonio de Orleans al arquitecto Balbino Marrón, en torno al año 1858, cuando proyectó y levantó el Pabellón del Ángulo, el pintoresco torreón de los jardines posteriores y desde el que podía divisarse la desembocadura del Guadalquivir y todo el territorio circundante. El precioso dibujo de Joaquín Domínguez Bécquer, del año 1871, y conservado en la biblioteca del Palacio Real de Madrid, muestra como todo el programa decorativo en gusto árabe de estas fachadas parte de esta torre del Homenaje.

El conjunto de estas fachadas debe considerarse por tanto una obra común de todos estos profesionales, como hemos podido comprobar anteriormente, pero desde luego el verdadero artífice fue Antonio de Orleans, promotor y patrono activo como ya sabemos.

⁶⁵ AOBS, Leg. P. 5. Notas sobre las obras y reparaciones que se harán en el Real Palacio de Sanlúcar, 18 de Abril de 1884.

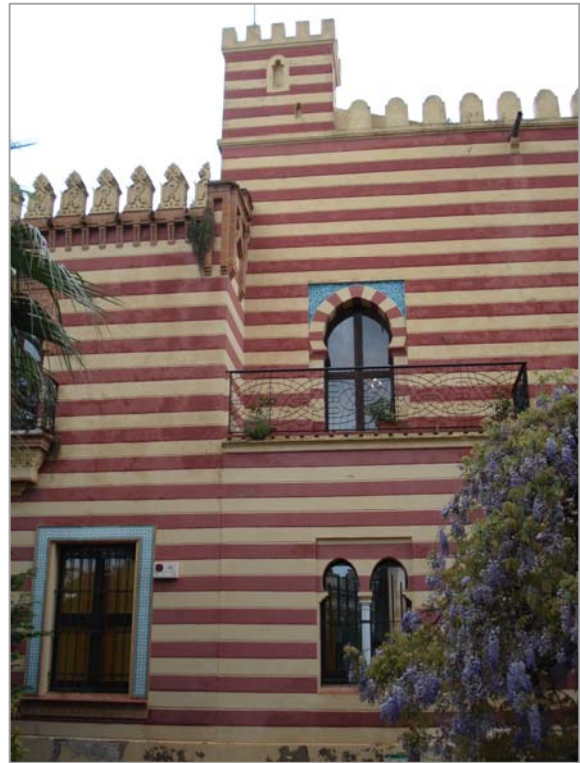
⁶⁶ AOBS, Leg. 135, P. 1. Carta. Balbino Marrón escribe a Isidro de las Cagigas. Cádiz, 26 de Agosto de 1859.

Como hemos podido comprobar en capítulos anteriores, Montpensier disfrutó de un mundo oriental de forma directa, sin intermediarios, y pudo observar y comprender la arquitectura religiosa y civil islámica histórica, así como la contemporánea levantada en Egipto, Túnez o Turquía. Esos muros extensos, articulados con interminables bandas bícromas, observados por todos los visitantes y viajeros que se aproximaron a estas orillas del Mediterráneo, tuvieron además gran éxito en la arquitectura levantada en toda Europa, pues de hecho es algo altamente imitado en los exteriores de palacetes, caprichos de arquitectura y otras construcciones.

El Palacio Orleans de Sanlúcar es en realidad un complejo conjunto arquitectónico llevado a cabo con una clara concepción estética ambientalista – algo pintoresca- de la arquitectura árabe en los exteriores, es decir en las fachadas, no ocurriendo lo mismo con los espacios interiores. La intención de crear un ambiente exótico, literario, de alta visibilidad y atmósfera orientalista, lleva al Duque y a sus arquitectos a proyectar unos alzados exteriores neoárabes, claramente en una dirección caprichosa, y evidentemente, alejada de rigores y encuadramientos estilísticos. Adquiere valor lo pintoresco, lo orientalista, el neoárabe y el concepto de ambientalismo romántico, muy practicado en la Europa decimonónica en algunos palacios y recreos muy selectos.



La concepción ambientalista y romántica de las fachadas del Palacio de Sanlúcar provoca una perfecta conexión entre arquitectura y jardín. Fachadas del jardín, aspecto exterior actual.



Fachadas del jardín, detalles, aspecto exterior actual.

La concepción del espacio urbano donde fue ubicado el Palacio acabó transformándose sustancialmente. Las nuevas formas arquitectónicas del palacio deberán ajustarse a unas arquitecturas preexistentes, esto es: el edificio del Seminario Conciliar, la Casa de los Páez de la Cadena y las dependencias del Convento de la Merced, tres núcleos constructivos independientes que quedan absorbidos bajo un nuevo lenguaje arquitectónico y recursos compositivos contemporáneos. Digamos que la manzana urbana que queda entre las calles Caballeros, Almonte y Cuesta de Belén verá alterada completamente su fisonomía, pasando de la normalidad urbanística propia de una zona ubicada en el centro histórico de la localidad –Barrio Alto de Sanlúcar-, a la constitución de un espacio palaciego extraordinario y novedoso.

El recinto palaciego, lejos de convertirse en un conglomerado caótico, unifica el espacio y los edificios preexistentes, que se muestran imbricados en una singular simbiosis estética conformada por las potentes fachadas de ladrillo agramilado y enfoscadas en color cal y almagra. Su intensa carga creativa y decorativa, su apariencia visual, otorga al edificio su particular aire oriental y neoárabe, de gran influencia y éxito en el entorno inmediato.

Por otro lado, podríamos destacar además una serie de características formales básicas para considerar la clara intencionalidad orientalista en este Palacio de los Montpensier. En primer lugar, la organización del espacio interior y de los alzados produce una evidente impresión de desorden, de trazado un tanto laberíntico. El atractivo de un espacio repleto de sorpresas, patios sucesivos de diferente tamaño, entrantes o salientes en las líneas de fachada, con diferentes alturas, torreones diversos o gran variedad de vanos muy llamativos por su ubicación, formas o decoración constituyen el enlace con la arquitectura romántica orientalista o neomedieval europea. En segundo lugar, la decoración arquitectónica, constituida por enlucidos, yeserías y revestimientos cerámicos de azulejos terminan de ofrecer las bases estéticas orientales que posee esta residencia nobiliaria.



David Roberts, *The Gate of Metawaley*, óleo sobre tabla, ca. 1843, Victoria and Albert Museum.

Como ya hemos afirmado, la conexión entre las fachadas del palacio sanluqueño y las de multitud de edificios del mundo árabe, especialmente en Egipto, es altísima, no ya sólo en colorido y decoración, sino en sinuosidad e irregularidad de líneas y alturas. Su

aspecto de fortaleza, castillete o alcázar está en clara relación también, como sabemos, con recintos palaciegos construidos en cimas montañosas, como los castillos neomedievales de Baviera, el Palacio da Pena de Sintra o la misma Alhambra.

La unión de las fachadas con los jardines circundantes es un tema crucial para entender la idea de palacio que promovió el Duque de Montpensier. Arquitectura y naturaleza se entremezclan y se dan la mano. Algunas secciones de la fachada son literalmente invadidas por la vegetación de plantas y árboles, de pequeños montículos que te acercan a detalles de vanos o balcones. Esta unión ha sido cuidada y muy tenida en cuenta en la construcción del palacio, teniendo un carácter de premisa de obligado cumplimiento. Fachadas y jardín son los verdaderos elementos que otorgan unidad al recinto. Digamos que, de no existir el jardín, no podría haber palacio. Un elemento como este, la existencia de unos envolventes jardines, va siempre por delante en la construcción de una villa o un palacio de verano, que además aquí posee la función de envolver, delimitar y apartar del espacio urbano exterior.

5. 6. LOS CUARTOS DE BAMBÚ, EL SALÓN CHINESCO Y LA BIBLIOTECA EGIPCIA: CAPRICHOS Y EXOTISMO EN LOS INTERIORES DEL PALACIO ORLEANS DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA. GUSTO Y DECORACIÓN.

Como comentábamos en el capítulo referido a los interiores del sevillano Palacio de San Telmo, *Adorno y decoración en los interiores del Palacio de San Telmo: la configuración del goût Montpensier*, también el Real Palacio de Sanlúcar de Barrameda proyectó y fue espacio de recepción del gusto, la cultura y la educación artística y estética de los mismos duques y de la propia época. Como ya decíamos en el referido capítulo, las trayectorias vitales de Antonio de Orleans y de María Luisa Fernanda de Borbón fueron decisivas para la conformación del gusto que finalmente fue formándose y moldeándose en torno a sus propias figuras y a sus distintas residencias.

Al igual que en San Telmo, aquí se repiten los mismos puntos y pautas de gusto, adorno y decoración. Sin embargo, en Sanlúcar existe un equilibrio estético menor entre los espacios exteriores y los interiores, pues a menudo nada tienen que ver las pintorescas y románticas fachadas y torreones con los espacios interiores, habilitados con un gusto clásico, ecléctico y en relación a todos los espacios residenciales nobiliarios y burgueses de la época. A excepción de algunas estancias decoradas al gusto egipcio, chino o árabe, en las que el mobiliario y el adorno juegan un papel rector, la mayor parte de los interiores del palacio sanluqueño de los Montpensier guardan una estrecha relación con los del Palacio de San Telmo¹.

Como decíamos con respecto a San Telmo, cuando hoy se evoca el pasado del Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar obtenemos inmediatamente la imagen de la grandeza de los Montpensier y de la corte que este complejo palaciego albergó durante todos los meses de verano. Como San Telmo, esta residencia está asociada a esa visión cortesana y triunfal que estos príncipes proyectaron sobre la localidad, con su papel social y político, y su labor de patronazgo y mecenazgo cultural. También, como en Sevilla, el entorno urbano del palacio, el del Barrio alto –aunque en realidad toda la ciudad y su entorno inmediato se veían afectados por su presencia– pasaron a representar un *espacio Montpensier*, aunque desde las décadas de 1830 y 1840 se

¹ Véase Gómez Díaz, Ana, *El palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 1989, pp.117-147.

configuraba como un espacio para el descanso, el encuentro y el esparcimiento de la burguesía y la nobleza no solo sevillana, sino de toda la Baja Andalucía y Extremadura.

El gusto, la estética, la decoración y la imagen que los Montpensier implantaron tanto en San Telmo como en Sanlúcar, ese *Goût Montpensier* del que hablamos en este estudio, se configuró durante las décadas de 1850 y 1860, aunque evolucionó posteriormente y provocó cambios constantes en los interiores del palacio. Desde las primeras estancias de los Duques en la ciudad, entre 1849 y 1851, ya asistimos al nacimiento de un *estilo* y un *gusto* nuevos, unas formas de decorar y ornamentar, de crear ambientes repletos de confort y elegancia diferentes, y evidentemente, de consecuencias visiblemente impactantes para aquella pequeña población gaditana. Como también ocurrió en Sevilla, y ya tuvimos ocasión de comentar unos capítulos antes, este novedoso gusto de los Montpensier no era sino la entrada en la ciudad de unas maneras, un lenguaje y unas formas estéticas propias de los ambientes palaciegos y cortesanos franceses y europeos, junto a una búsqueda permanente de la calidad de materiales y productos adquiridos, de un exquisito servicio, de la elegancia y el confort.

Justamente, la preciosidad y la calidad de los materiales empleados en el adorno de los interiores del Palacio de Sanlúcar –definido como *suntuoso y único en su clase* en la Ilustración Española y Americana²–, sus ambientes creados, la exquisita disposición del mobiliario y la decoración artística eran lo que el Conde de Eu, sobrino de los Montpensier, destacaba de su visita en 1881 a esta residencia que toda la familia Orleans tenía a su disposición en Andalucía. En una carta que enviaba el secretario de los Duques en Madrid, Luis Pérez, al mismo Antonio de Orleans, éste le informaba y le comentaba: *Serenísimo Señor, he tenido el honor de saludar y ofrecer mis respetos al pasar por ésta, a S. A. y Serenísimo Señor el Conde de Eu, que me proporcionó el placer de saber que SS.AA.RR. disfrutaban de perfecta salud en su tan agradable morada de Sanlúcar, por más que ella evoque dolorosos recuerdos (...). Me dijo lo precioso que es ahora ese palacio y el gusto con que todo lo han dispuesto y alhajado VV.AA. (...)*³.

² *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVI, NUM. IX. Madrid, 8 de Marzo de 1882, pág.147.

³ AOBS, Leg. 690 P. 5. Correspondencia, carta de Luis Pérez, secretario en Madrid de los Montpensier, al Duque, Madrid, 7 de Marzo de 1881.

Un punto fundamental dentro de la generalidad de los interiores eclécticos y propios de una residencia palaciega de su época, es el carácter exótico y particular de algunas de las estancias más sobresalientes del palacio, como la *Biblioteca egipcia* o los espacios enriquecidos con decoración árabe. Antonio de Latour comentaba en su obra *La bahía de Cádiz* el deseo por parte de Montpensier de reflejar y recrear en su residencia de Sanlúcar una parte importante de sus vivencias y experiencias sentidas durante su estancia en Argelia y su viaje por Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. (...) *El príncipe pudo a veces imaginarse en Oriente*. En esta residencia, Antonio de Orleans (...) encuentra a cada paso un recuerdo de Egipto, una imagen de Argelia, de Túnez, Constantinopla o Granada⁴. Así, deseó el Duque de Montpensier recrear el mundo árabe de Túnez y Egipto, Constantinopla o Granada, a través de las extensas fachadas, los torreones o los saloncitos y galerías árabes. Y la impresión que le causaron los monumentos del antiguo Egipto se vio materializada a través de un formidable y conseguido estilo *Retour d’Egypte* aplicado al adorno y el mobiliario de los *Cuartos egipcios* del palacio, una auténtica joya del orientalismo romántico europeo.



Artista desconocido, atribuido anteriormente a Francis Arundale, *Cairo, Loggia in Wood*, acuarela, ca.1837-1842. Victorian & Albert Museum.

⁴ Latour Antonio de, *La bahía de Cádiz*, (ed. de Lola Bermúdez e Inmaculada Díaz), Diputación de Cádiz, Cádiz, 1986, pp. 143-144.



Fotografía. *Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*. Portfolio fotográfico de España, ca. 1940. Colección del autor.

Como gran obra de aluvión y de varias décadas de conformación definitiva –las reformas y ampliaciones en el palacio sanluqueño son constantes-, el maestro José Gutiérrez y el decorador Juan de Lizasoain primero, el arquitecto Balbino Marrón y el maestro José María Ríos –junto a Lizasoain también- a continuación, los arquitectos Juan Talavera y Joaquín Fernández Ayarragaray después, y finalmente el arquitecto Baldomero Botella, deben ser nombrados como los artífices, al igual que en el Palacio de San Telmo, de la creación y la transformación permanente del adorno, la ornamentación y la decoración de este palacio sanluqueño, siempre bajo la atenta supervisión y órdenes de los Montpensier, diligentes promotores y patronos que debían aprobar hasta los detalles más nimios e insignificantes, siempre atentos sorprendentemente al cuidado y control de sus proyectos, actuaciones y propiedades⁵.

⁵ Véase el capítulo de esta tesis dedicado a los interiores del Palacio de San Telmo y a sus principales artífices: *Adorno y decoración en los interiores del Palacio de San Telmo: la configuración del goût Montpensier*.

El papel de Juan de Lizasoán en el primer Palacio de Sanlúcar.

Ya hemos tenido ocasión de ver la trayectoria de Juan de Lizasoán en San Telmo, como alto profesional de la ornamentación y *el adorno*, asumiendo no sólo el papel de pintor adornista, sino de decorador principal o arquitecto de interiores. Como veíamos en Sevilla, su cometido no era sólo el de maestro encargado de los temas de pinturas, sino el de llevar la dirección decorativa y ornamental de las residencias ducales, papel que asumiría años más tarde Joaquín Domínguez Bécquer. Profesor de pintura y director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y, anteriormente, profesor director *de Adorno* en la de Nobles Artes de Cádiz⁶, posee en el Palacio de Sanlúcar un papel rector y fundamental en los primeros años, especialmente en la década de 1850, trabajando mano a mano con Gutiérrez, Marrón y Ríos. Como en San Telmo, sus conocimientos históricos, artísticos y estéticos fueron básicos para la conformación del primer palacio, justo el que los Duques inauguraron en el verano de 1854.

En Febrero de 1852 lo veíamos firmando un listado presupuestario para elementos de mobiliario y construcción para el palacio sanluqueño. Subdividía el presupuesto para el *Palacio* y la *Casa de Barbadillo* por habitaciones -*Cuarto del portero, Comedor principal bajo, dormitorios y salones*- y hablaba de *puertas, techos de caoba, techos árabes, rejas, vigas, cancelas de hierro* y mobiliario elemental. En estos meses primeros del levantamiento del palacio, básicamente ubicado en la casa grande del antiguo seminario y la contigua Casa de Barbadillo, ya mostraba su carácter de director encargado de las obras generales en un *impasse* entre la salida de José Gutiérrez y la entrada de Balbino Marrón. Estas eran obras de reforma, de cambio de materiales y de adorno y decoración, pero no de transformaciones estructurales, por lo que podemos ver a este profesor de pintura encargado de asuntos propios de un maestro de obras o un arquitecto⁷.

Sabemos que Juan de Lizasoán dirigió y supervisó junto a José María Ríos la ornamentación interior que con pinturas y estucos convirtieron la antigua casa del

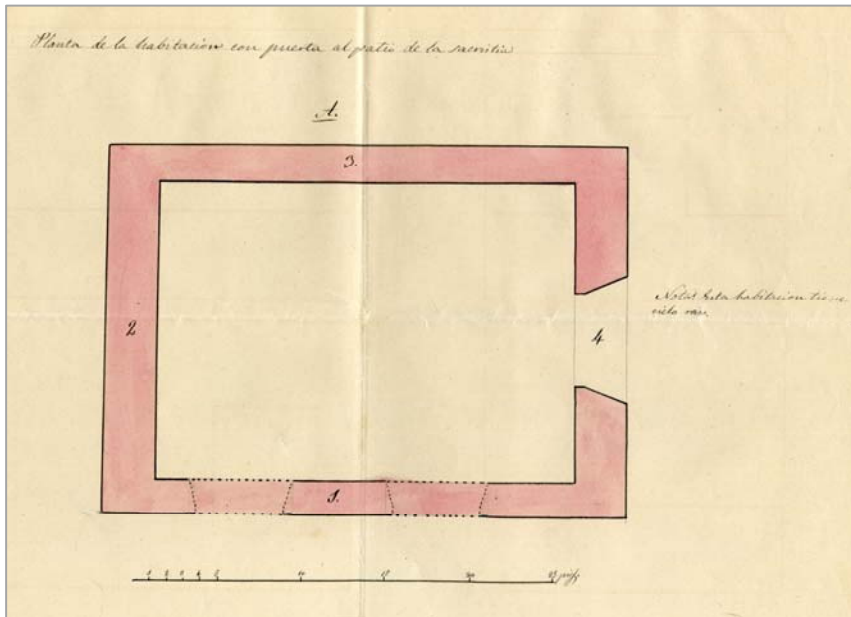
⁶ Véase Osorio y Bernard, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Tomo I, Madrid, 1868, pág. 360. Este autor destaca su papel como director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y como pintor, decorador y arquitecto de escenografías efímeras. Además, Juan de Lizasoán fue profesor director *de Adorno* en la Academia de Nobles Artes de Cádiz. Véase la *Guía general de forasteros en Cádiz para el presente año de 1825*, pág. 55.

⁷ AOBS, Leg. 521. P. 12 Listado presupuestario de 12 de Febrero de 1852. Juan de Lizasoán.

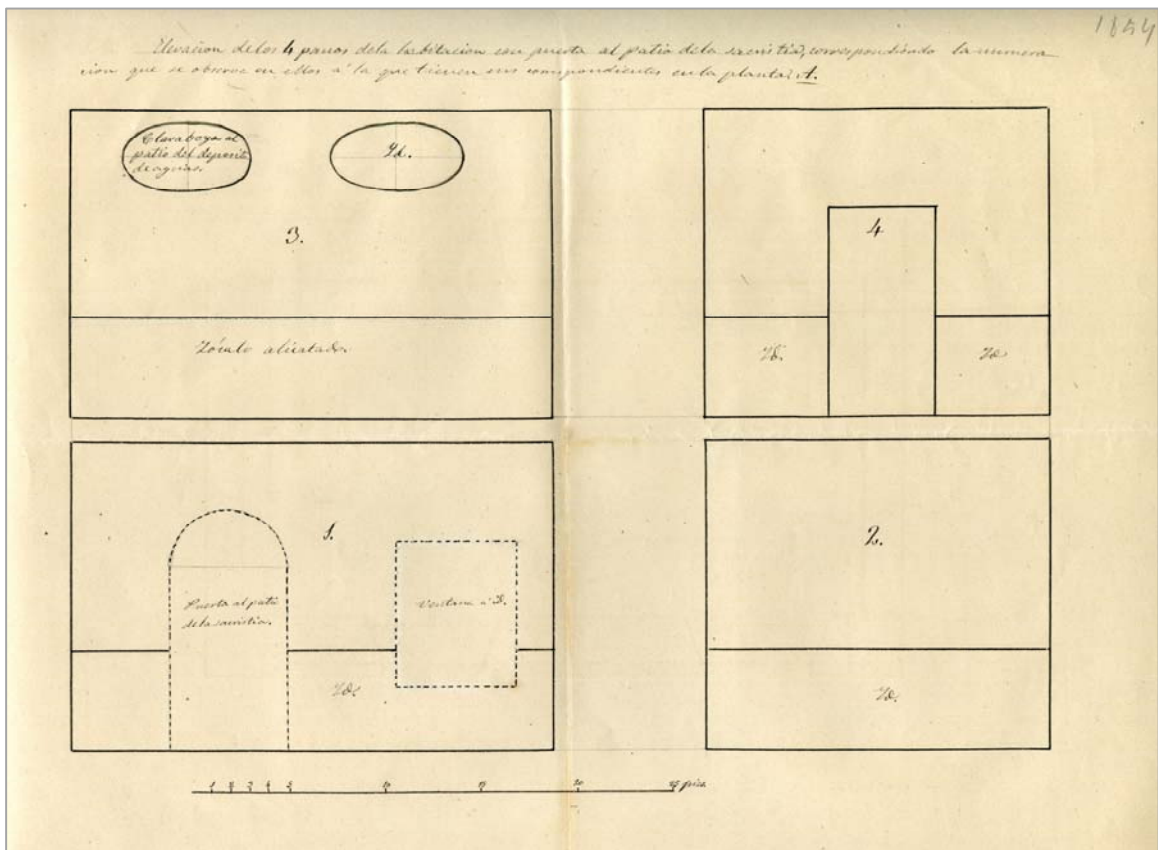
Seminario conciliar y la Casa de los Páez de la Cadena en una auténtica residencia palaciega. Como ocurrió en San Telmo, en todos los salones y habitaciones del palacio se repitió desde 1851 –al margen de los posteriores cambios y arreglos- la misma operación de adorno con estucos en los techos, cielos rasos, pintura decorativa de grecas y cenefas, empapelado o pintado de tabiques y muros, creación de zócalos a imitación de maderas nobles, y barnices para la carpintería exterior, ejemplo de una verdadera metodología de trabajo para la transformación integral de los interiores. Además de pintores especialistas, de igual modo que se trabajaba en Sevilla –no está documentada la participación de Bugnont y Grandin en Sanlúcar-, y de otros muchos operarios al servicio del maestro Lizasoán, fue decisiva la participación de las casas comerciales sevillanas y sanluqueñas, españolas y extranjeras, que suministraron fundamentalmente novedosos y elegantes papeles decorativos.

Para Sanlúcar, Lizasoán preparó distribuciones de adorno y mobiliario por habitaciones, como en San Telmo, que preveían de ante mano las posibles elecciones y gustos de los propios Duques en cuanto a adorno y decoración. Se conservan algunos croquis –planitos y elevaciones- del año 1854 de su mano, en los que diseña la distribución de una *habitación con puerta al patio de la Sacristía*. A través de ellos, unos planitos aparentemente si importancia, podemos comprender la citada metodología de trabajo que empleaba el pintor para mostrar a los Duques las medidas y el encuadre en el espacio de vanos, puertas y cielos rasos, así como del mobiliario. Se trataba en definitiva de advertir y enseñar previamente a los Duques cuál podría ser la configuración de la decoración y el amueblamiento de las habitaciones y salones. El pintor Lizasoán complacía a los Duques siempre, como por otra parte exigía el protocolo y las condiciones de su trabajo. A Través de sus diseños y proyectos puede observarse un trato exquisito para con S.A.S. Don Antonio de Orleans, para quién van siempre dirigidas sus propuestas y atenciones. Igualmente, hemos localizado también un alzado o elevación de otra habitación en la que se muestra –a modo de croquis y casi a mano alzada- su distribución con dos armarios de aparente decoración rococó, y *un zócalo de media vara pintado de negro*⁸.

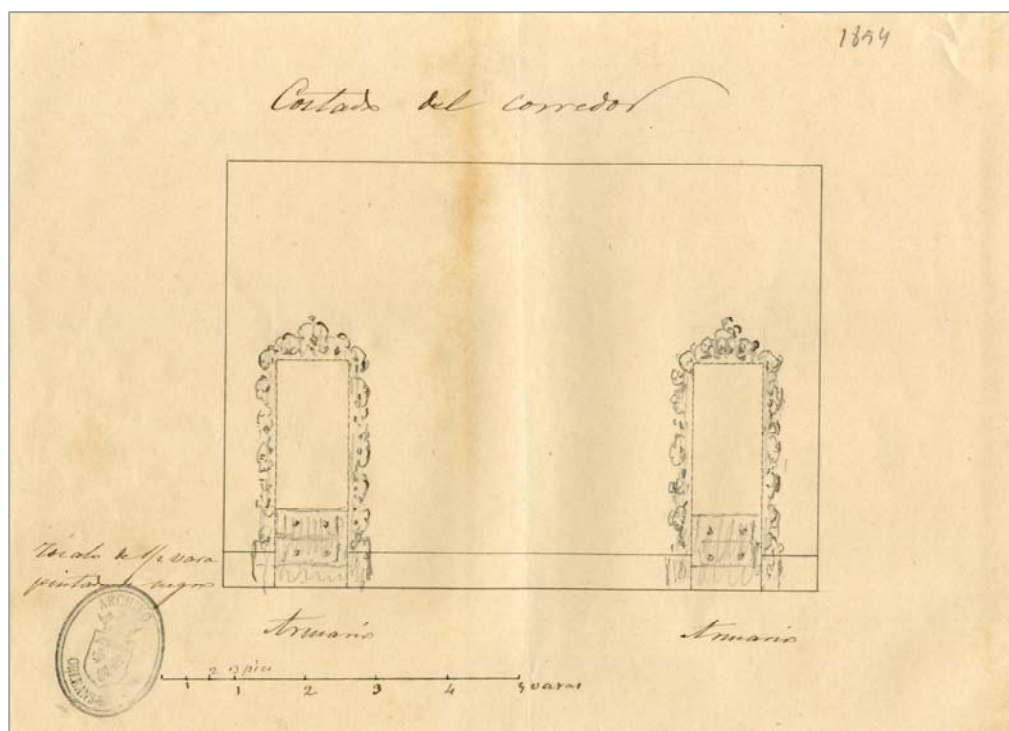
⁸ AOBS, Leg. 521, P. 15. Planos de habitaciones del Palacio de Sanlúcar, ca.1854.



Juan de Lizasoáin, *Planta para la distribución de una habitación con puerta al Patio de la Sacristía del Palacio de Sanlúcar*, tinta y aguada, ca. 1854. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.



Juan de Lizasoáin, *alzado o elevación de distribución de una habitación con puerta al Patio de la Sacristía del Palacio de Sanlúcar*, tinta y aguada, ca. 1854. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.



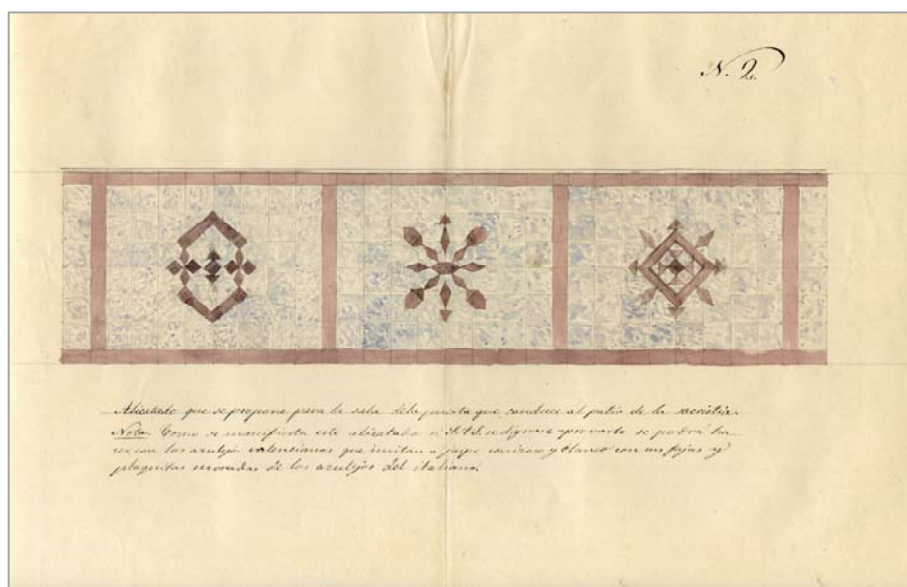
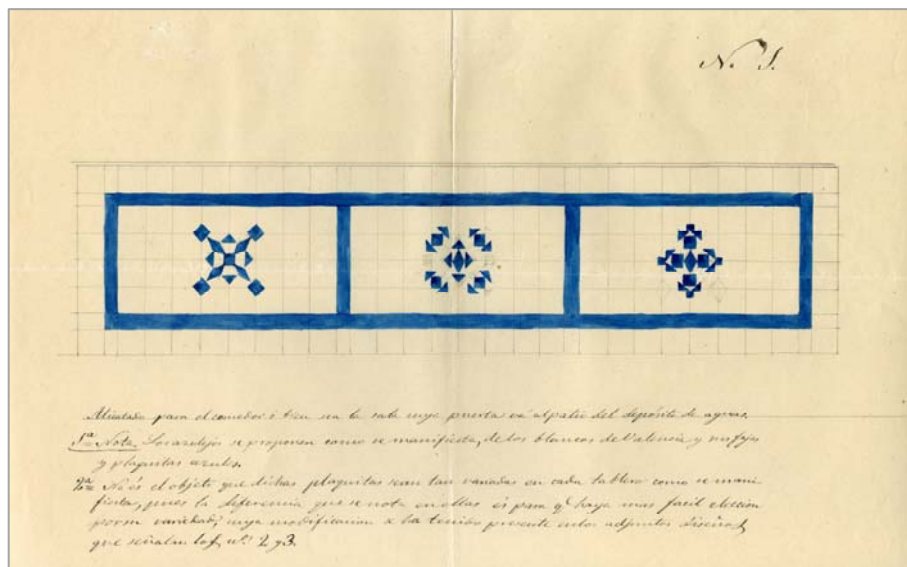
Juan de Lizasoán, *alzado o elevación con propuesta de distribución para una habitación con dos armarios y zócalo de media vara pintado en negro. Palacio de Sanlúcar, tinta y aguada, ca. 1854. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.*

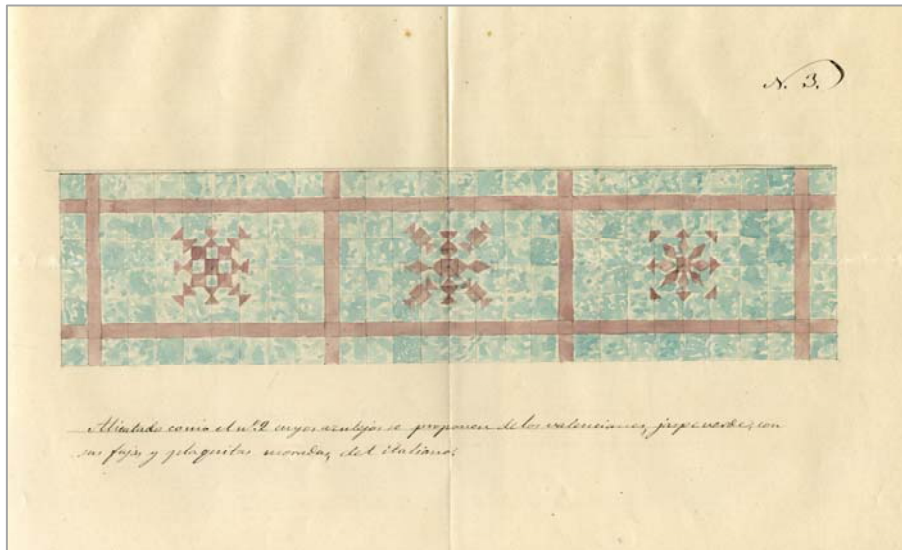
Por otro lado, sus tres *diseños alternativos para alicatados de azulejos* de distintas habitaciones del palacio también muestran su capacidad de trabajo, su comentada metodología y habitual modo para presentar sus diseños y propuestas, así como su papel de intérprete del gusto del Duque. En esta ocasión, Juan de Lizasoán presenta tres posibles diseños, bien para *el comedor*, o bien para otras estancias, como *la sala cuya puerta da al depósito de aguas, y la sala de la puerta que conduce al patio de la sacristía*, como él mismo anota en las aguadas número uno y número dos. Se trataba de azulejos valencianos e italianos –según apunta el pintor–, blancos y jaspeados, con fajas y motivos geométricos en azul intenso o morado⁹.

Unido al tema de pinturas, diseños de alicatados y disposición y reparto del mobiliario, y junto al maestro José María Ríos, quién había comenzado en San Telmo como maestro tallista en maderas, debió diseñar Lizasoán diversos proyectos de recubrimiento con maderas nobles para diversas habitaciones en Sevilla y Sanlúcar,

⁹ AOBS, Leg. 521, P. 14. Diseños de alicatados para el Palacio de Sanlúcar, ca.1854.

entre las que destacaba la pieza de despacho para el Duque de Montpensier, como tuvimos ocasión de ver en el capítulo dedicado a los interiores del Palacio de San Telmo. Como vimos entonces, el roble cubría toda la estancia, reservándose la madera de palisandro para articular el espacio con una serie de fajas geométricas que configuraban una estancia con una soberbia decoración de *boiserie*. Junto a este proyecto para despacho en San Telmo, también conocemos otros diseños del maestro Lizasoain, otras propuestas para recubrir en maderas de caoba, roble, ébano y haití, otras estancias del Palacio de San Telmo. No hemos localizado hasta ahora diseños para este palacio de Sanlúcar, pero sabemos que tanto el comedor como el despacho del Duque en esta residencia que tratamos aquí fueron forrados en madera, así como otras estancias y, especialmente los *Departamentos egipcios*, pero estos trabajos son ya de la década de 1880.





Juan de Lizasoán, *Diseños para los zócalos de azulejos para diversas estancias del Palacio de Sanlúcar.*

Nº 1, Alicatado para el comedor o bien sea la sala cuya puerta va al patio del depósito de aguas. 1ª Nota, los azulejos se proponen como se manifiesta, de los blancos de Valencia, y sus fajas y plaquitas azules. 2ª Nota, No es el objeto que dichas plaquitas sean tan variadas en cada tablero como se manifiesta, pues la diferencia que se nota en ellos es para que haya más fácil elección por su variedad, cuya modificación se ha tenido presente en los adjuntos diseños que señalan los números 2 y 3.

Nº 2, Alicatado que se propone para la sala de la puerta que conduce al patio de la sacristía. Nota. Como se manifiesta, este alicatado si S.A.S. se dignase aprobarlo se podrá hacer con los azulejos valencianos que imitan a jaspe cenizoso y blanco con sus fajas y plaquitas moradas de los azulejos del italiano.

Nº 3, Alicatado como el nº 2 cuyos azulejos se proponen de los valencianos, jaspeados, con sus fajas y plaquitas moradas, del italiano.

Lápiz, tinta y aguada, hacia 1854. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Ciertamente, debemos tener presente aquí un hecho evidente, y es que, el Palacio sanluqueño no es San Telmo. Pese a los altos niveles de ambientación, adorno y decoración, la excepcional calidad de los techos instalados, procedentes muchos del Palacio de Vista Alegre en Madrid, y el fabuloso mobiliario, la participación de maestros y casas comerciales más locales, y el relativo apartamiento de los ambientes más urbanos de Cádiz y Sevilla, hacen que podamos establecer comparaciones que no siempre favorecen al Palacio de Sanlúcar –es decir, no siempre resiste la equiparación con San Telmo-, sin que desmerezcan sus novedades, sus originales espacios y su nivel como residencia regia de primer orden.

Para entender aún mejor cuál fue el papel que el pintor Juan de Lizasoán tuvo dentro de la Casa de Montpensier, debemos citar aquí su participación en la decoración de la

cubierta de la *Sala Indiana* del *Palácio da Pena* de Sintra, en Portugal. El historiador José Martins Carneiro comenta en sus estudios sobre este singular palacio romántico portugués que Juan de Lizasoín envió diseños de motivos geométricos neoárabes desde Andalucía que sirvieron de inspiración para la construcción de una armadura de cubrición para dicho salón, al modo de las mudéjares sevillanas. Su papel por tanto de director artístico y director de diseños es clave para entender su cometido y su carrera. Sus importantes trabajos en San Telmo y Sanlúcar, su probada capacidad de trabajo y su alto nivel llevó a Antonio de Orleans a la recomendación de sus servicios al Rey Fernando II de Portugal, quién visitó Sevilla en 1856 y con quién mantenía una cordial amistad. Su colaboración y su participación en este inmenso complejo de Sintra delimitan y depuran aún más si cabe su alta capacidad y su relevante papel en la Historia de la decoración y el adorno arquitectónicos durante el siglo XIX español¹⁰.

El Rey Fernando II acabó visitando, ya viudo, a los Montpensier en el Palacio de Sanlúcar –no en vano su nieto y Rey Carlos I de Portugal contrajo matrimonio con una nieta de los Duques, María Amelia de Orleans, Reina de Portugal- y, no cabe duda, de que el Complejo de Sintra ejerció una gran influencia en Montpensier, visitándolo durante su exilio en Lisboa en 1868. Las reformas y las obras de conclusión del palacio sanluqueño, ya en las décadas de 1870 y 1880, tienen en parte algo de relación con la grandeza del recreo del Rey portugués, cuyo palacio-castillo ejerció una rotunda influencia en toda Europa¹¹.

Espacio doméstico, vida material, gusto y adorno en el Real Palacio de Sanlúcar. Las listas de muebles, los inventarios generales y las fotografías inéditas de José Díaz Duarte.

Desde los primeros años, en primera parte de la década de 1850, muchos objetos, piezas de mobiliario y obras suntuarias y de arte fueron enviadas desde el Palacio de San Telmo a Sanlúcar. Todo aquello que convenía o se repetía en San Telmo, aquello que mejor se ajustaba al nuevo palacio en construcción era facturado y enviado a Sanlúcar. A través de una *lista de objetos* autorizada por los Duques y por el Alcaide de San Telmo, Joaquín del Alcázar, conocemos como la capilla del palacio sanluqueño fue

¹⁰ Véase Pereira, Paulo y Martins Carneiro, José, *Pena, Palácio nacional*, Instituto Português do Património Arquitectónico y Scala Publisher, 2006, pág. 33.

¹¹ Véase González Barberán, Vicente, *Los Montpensier de Sevilla*, en la *Sevilla de los Montpensier*, de Lleó Cañal, V., Focus Abengoa, Sevilla, 1997, pp. 221-242.

literalmente montada y puesta a punto con objetos litúrgicos procedentes de la Real Capilla del Palacio de San Telmo. *Casullas, tollas de altar, purificadores, misales, candeleros, vinagreras, patenas, atriles o crucifijos de marfil* y otros efectos fueron mandados en Agosto de 1852 para poner en funcionamiento la nueva capilla. Sería esta una manera de proceder habitualmente, sobre todo en estos primeros años; desde Sevilla se elaboraba un *inventario o lista de efectos o muebles* para enviar a las residencias situadas fuera de la ciudad; y así se ejecutaba con total diligencia¹².



Apeadero y patio principal del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, grabados, ca. 1881. De la Revista *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVI, NUM. IX. Madrid, 8 de Marzo de 1882.

¹² AOBS, Leg. 521. P. 17. *Lista de los efectos que de la capilla del Real Palacio de San Telmo se remiten a la del Palacio de Sanlúcar*, de 20 de Agosto de 1852.

De igual modo, y en un sentido similar, conocemos los muebles que fueron enviados a Sanlúcar en este mismo año de 1852 a través de una *nota de muebles y demás efectos...* traspasados para este palacio y que hemos localizado en el Archivo Orleans Borbón. El 22 de Mayo de este año fueron entregadas en Sanlúcar piezas que sirvieron para el primer amueblamiento –los Duques pasarían en este palacio su primer verano-, como *arañas de cristal y de bronce, cornucopias y espejos doradas, mesas y sillas en caoba y pino, algunos cuadros, entre los que destacaban los lienzos de la Magdalena, un San Cayetano, otros santos, una Virgen de los Reyes y algunos retratos, podríamos de decir, de familia. Además, para cumplir ese objetivo anteriormente mencionado de alhajar los interiores, se enviaron cortinas orientales de estambre y oro, de damasco de seda color carmesí, visillos de muselina y papeles pintados color carmesí con fondo blanco y oro, otros imitando el mármol blanco, y con fondo de flores, para cubrir los muros, ablandarlos y embellecer los ambientes*¹³.



Sala Dorada o Boudoir del Palacio de Los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, detalles, fotografías, ca. 1920. Fundación Amatller, Archivo Mas, Barcelona.

¹³ AOBs, Leg. 521. P. 17. *Copia de la nota de los muebles y demás efectos que le han sido entregados al Señor D. Francisco de Vargas para el palacio de SS AA RR en la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, a 22 de Mayo de 1852. Firmado en San Telmo, Sevilla, por Joaquín del Alcázar.*

Junto a una ebanistería de lujo y piezas exquisitas, bien enviadas desde Sevilla, bien encargadas en la propia Sanlúcar –donde había una destacada tradición de ebanistas de la caoba-, y en una línea similar a como se dispuso todo en San Telmo en torno a 1850, mesas, sillones, cómodas y escribanías, arañas de cristal, novedosas *portières*, cálidos recubrimientos de *boiseries*, preciosos papeles pintados, brocados y terciopelos, alfombras y tapetes, pinturas y esculturas, y exóticas cerámicas conformaron un ambiente decorativo elegante, muy comfortable, pero comedido y nada excesivo. Eran espacios para el eclecticismo, la mezcla de estilos y los ambientes diversos, habitaciones y salones con el confort propio del momento, aunque sin renunciar a la elegancia clásica y el cierto tono francés que siempre existió en las residencias de los Montpensier¹⁴.

Como justamente se decía en la Revista semanal *La Ilustración Española y Americana*, de Marzo de 1882, y con ocasión de una visita real a la ciudad de Sanlúcar, *las galerías (de este palacio), sus habitaciones, sus grandes salas, su magnífico Salón de corte, compiten en riqueza y elegancia: muros revestidos de artísticos tapices y ricas telas de damasco; pavimentos de caprichoso mosaico, de mármol y maderas finas; techos artesonados, muebles riquísimos, cuadros, estatuas; digno todo del buen gusto, la esplendidez y el amor a las artes que caracterizan y distinguen a SS. AA. RR. los Señores Duques de Montpensier*¹⁵.

Lo cierto era que en ningún otro lugar, a excepción de San Telmo, aparecía mejor expresada la naturaleza culta, espléndida y actualizada del patronazgo de los Montpensier para con la arquitectura, el arte, los objetos suntuarios y las artesanías y materiales de construcción y decoración industriales para la ornamentación y adorno de los interiores. Este palacio fue constantemente renovado, ampliado y redecorado, estuvo sometido a las modas decorativas y a muy diferentes influjos estilísticos, algo que dificulta en parte su estudio, pero que indica el rico nivel de la construcción, del adorno y del amueblamiento, así como su profunda impronta en otros edificios locales. El protagonismo de Antonio de Orleans y de María Luisa Fernanda de Borbón en la gestación y decoración de sus residencias fue claramente decisivo. Sus ricas trayectorias

¹⁴ Puede verse Praz, Mario, *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya al siglo XX*, Barcelona, 1965, pp. 355 y ss. Y Lleó Cañal, V., *El Impacto de la Corte de los Montpensier en Sevilla: la revolución de las costumbres y los inicios de una ciudad turística*. En *La Sevilla de los Montpensier*, Focus Abengoa, Sevilla, 1997.

¹⁵ *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVI, NUM. IX. Madrid, 8 de Marzo de 1882, pág.147.

vitales, sus orígenes, nacimientos y educación en recintos palaciegos de primer nivel, la cultura y la imagen aprehendida en este sentido en sus diferentes viajes y estancias por Europa y otros espacios más lejanos –caso del Duque- los proyectaron como agentes activos y cruciales para con el diseño de sus grandes residencias¹⁶.

Precisamente en este sentido cabe citar la instalación de los lienzos neoclásicos procedentes de la Real Posesión de Vista Alegre en 1859. La Infanta Luisa Fernanda había heredado de su madre, la Reina María Cristina, este Real Sitio, con un conjunto soberbio de pinturas que se reservaron antes de la venta de la residencia al Marqués de Salamanca. El papel de Juan de Lizasoán aquí fue capital, como ya pudimos comprobar en San Telmo. Como decíamos entonces, su dirección en la preparación y adecuación de estos techos pintados del palacio madrileño fue fundamental para su restauración y reintegración en Sevilla y Sanlúcar. Las pinturas, en su mayoría de maestros madrileños academicistas del primer tercio del siglo XIX –Tejeo, Burguini, Ribera, Madrazo, Tadey, Alfonso, Carderera y otros¹⁷-, debían encajar en las diferentes estancias de la residencia sanluqueña –otros se instalaron en San Telmo- y, por tanto, tuvieron que ser cortados y adecuados para una nueva distribución. En el verano de 1860 se terminaron definitivamente de clavar estas pinturas tanto en la *Salón de las Columnas* de San Telmo como en las estancias más nobles del palacio sanluqueño, siempre bajo la supervisión técnica de los maestros Ríos y Lizasoán¹⁸.

El conjunto de salones y habitaciones de este palacio sanluqueño de los Montpensier fueron el espacio de una vida, marcada por un lado por un protocolo férreamente establecido y cumplido por toda la familia, el alto servicio y la servidumbre, y con una cotidianeidad lujosa y bastante ritualizada por otro. Algunas de ellas estaban a disposición de todo el público, visitantes e invitados en recepciones, bailes y eventos, como el patio principal, el Salón de corte, los despachos del Duque y de su secretario o la galería con loggia al jardín, otras, se mantenían siempre al margen de las amplias

¹⁶ Al margen dejamos la posible simbología o los probables intereses políticos de la enorme inversión que, como en el Palacio de San Telmo de Sevilla, hicieron los Duques de Montpensier en este complejo palaciego. Desde luego, ambos palacios, fueron y son reflejo más que evidente de la posición de los propietarios y patronos, de sus aspiraciones, sus logros, pero también de sus metas sociales y políticas no alcanzadas.

¹⁷ Agradecemos este dato a la historiadora María Dolores Rodríguez Doblas.

¹⁸ Puede verse, Matilla Tascón, Antonio, *La Real Posesión de Vista Alegre, residencia de la Reina Doña María Cristina y el Duque de Riansares*, Anales del Instituto de Estudios Madrileños, N.º. 19, 1982, pp. 283-348.

visitas, y en un ámbito plenamente privado, como los dormitorios privados de los Duques o los infantes.

Los espacios para el clasicismo italianizante: El Despacho del Duque y el Comedor.

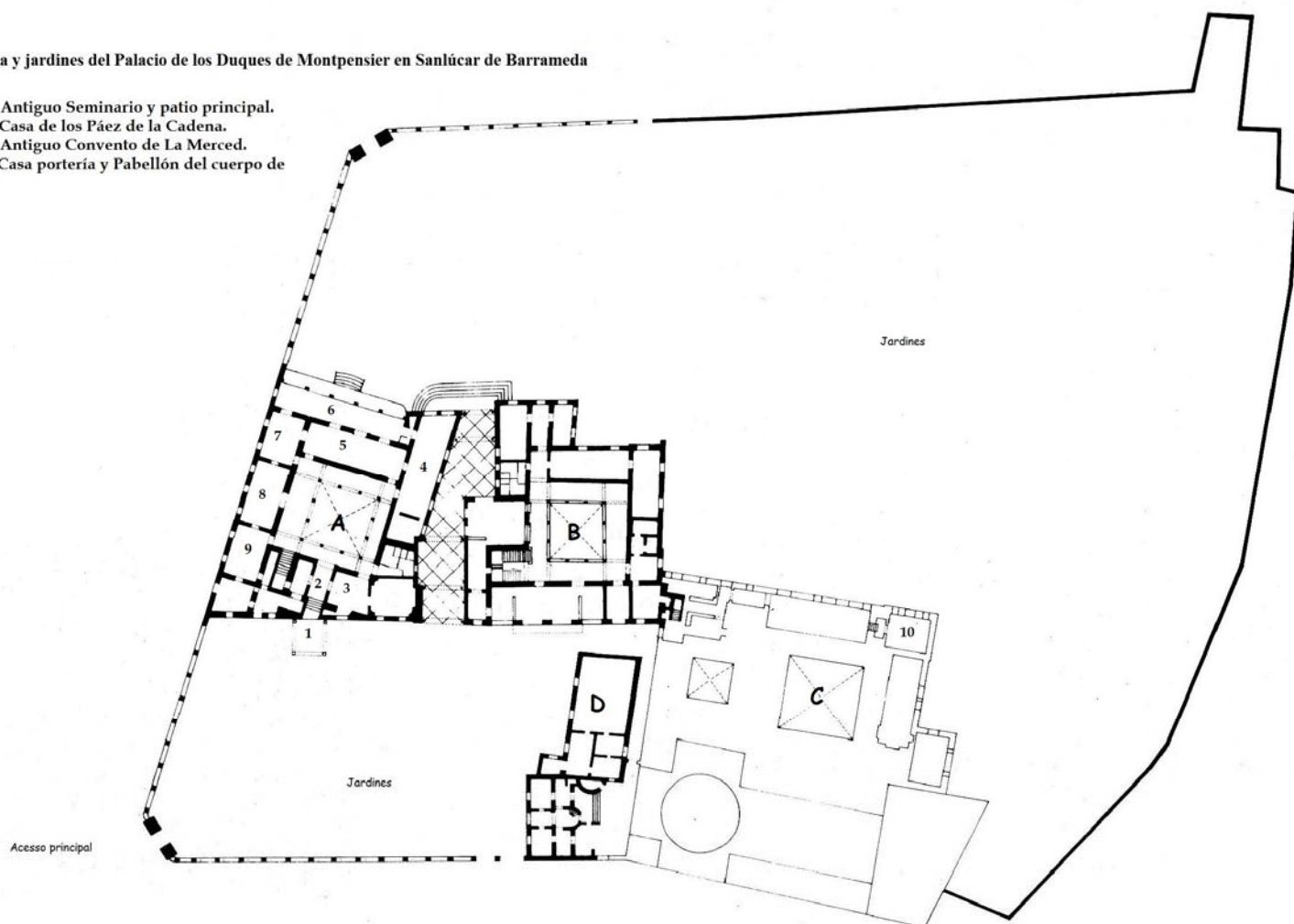
El Despacho del Duque de Montpensier y el Comedor del palacio, ubicados en la planta baja del antiguo Seminario Conciliar, el sector más noble de la residencia, presentaban una decoración clasicista –en la línea del Neorrenacimiento italiano–, aunque actualizada, funcional y en plena conexión decorativa con otros interiores burgueses y nobiliarios de la España de la segunda mitad del siglo XIX. Son dos salones abiertos al patio principal; el Despacho se encontraba entre una reducida biblioteca –con el techo de la Aurora– y el *Salón Dorado* o también denominado *Boudoir* –como se señala en la propia documentación de la época–, en la crujía del palacio de la calle Caballeros, situándose sin embargo el comedor justo en la crujía contraria, con comunicación al citado patio principal, pero también al *Salón de Corte* y a los jardines.



José Díaz Duarte, *Despacho del Duque de Montpensier en el Palacio de Sanlúcar de Barrameda*, fotografía, ca. 1885. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Planta baja y jardines del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda

Sector A Antiguo Seminario y patio principal.
Sector B Casa de los Páez de la Cadena.
Sector C Antiguo Convento de La Merced.
Sector D Casa portería y Pabellón del cuerpo de guardia.



Planta baja y jardines del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda. Planos generales, Domingo y Manuel Fernández. Localización de estancias principales en el plano: N° 1 Apeadero, N°2 Vestíbulo, N° 3 Sala de espera, N° 4 Comedor, N° 5 Salón de Corte, N° 6 Galería y loggia, N° 7 Sala Dorada o Boudoir, N° 8 Despacho del Duque, N° 9 Biblioteca (con secretaría adjunta) y N° 10 Saloncito del Torreón.

El Despacho del Duque se situaba en una pieza rectangular, con tres grandes vanos abiertos a la fachada de la calle Caballeros y un gran portón de acceso desde el patio principal. En 1859 este espacio fue cubierto con una extensa y espectacular *quadratura en trompe l'oeil* al temple, obra muy probablemente de Anselmo Alfonso y procedente del citado Palacio de Vista Alegre de Madrid¹⁹. Poseía este techo, de los más grandes que vinieron de Madrid, un luminoso celaje con motivos de flores y aves rodeadas de

¹⁹ Dato aportado por la historiadora María Dolores Rodríguez Doblas, quien estudia este tema. AOBS, apartado o sección *Techos del Palacio de Vista Alegre de Madrid*. Techo denominado *Galería en Perspectiva*, del pintor Anselmo Alfonso, en catorce mil Reales, en la *Valoración de los techos de la Real Posesión de Vista Alegre de Madrid*, de 15 de Noviembre de 1849.

una espectacular arquitectura clásica, una perspectiva fingida que junto al zócalo y friso en madera de nogal y roble creaban un ambiente plenamente italianizante²⁰.

A través de la fotografía de José Díaz Duarte, quién trabajó ampliamente para los Duques en Sanlúcar e inmortalizó los exteriores e interiores de muchas de sus posesiones, como este palacio o la finca El Botánico, podemos observar en perfecto estado la disposición de esta pieza para despacho personal de Antonio de Orleans²¹. Según el Inventario general de Mayo de 1881 para el Real Palacio de Sanlúcar²², el *Despacho de S. A. R. El Duque de Montpensier* poseía un *techo en lienzo pintado al temple representando una perspectiva, pavimento y mosaico de madera de roble, ébano y nogal, una chimenea, dos tapices flamencos y paño verde en las paredes*. El mobiliario constaba de *una gran mesa de roble tallado en el centro y otra gran mesa de roble tallado de escritorio, sillas y sillones de roble con cuero imitación de Córdoba, una gran araña de bronce para 32 velas con tulipas, una gran alfombra árabe de centro y otras tres más chicas y un reloj de bronce dorado sobre la chimenea*. Además, y como puede apreciarse aparentemente en la fotografía de Díaz Duarte, Montpensier acumuló en su despacho gran cantidad de pequeñas *esculturitas en barro o bronce de temas mitológicos, como el Laocoonte, la Venus del brazalete, una Agripina, un fauno durmiendo, religiosos, como una Virgen de los Reyes* –que al parecer perteneció al Conde de Hernán González- *o El demonio y el ángel, y otros como gladiadores, una cabeza de niño, un guerrero y una Juana de Arco*.

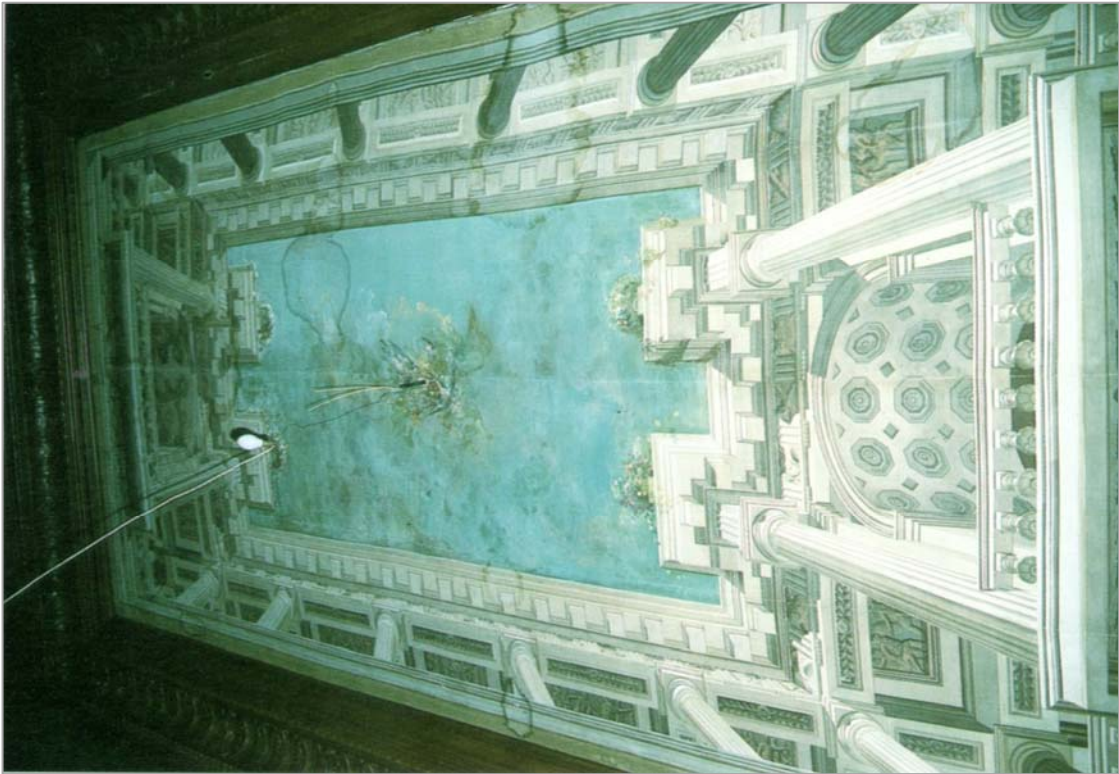
De la *Carta particional* del Duque, de Mayo de 1892, podemos añadir *dos jarrones de hierro forjado y una caja de Plácido de Zuloaga, una escultura representando a Madame Latour, dos pistolas de chispa regaladas por el Rey de Túnez, un barómetro, un estuche de terciopelo rojo conteniendo medallas de oro y plata del coronamiento del Zar y una caja de recuerdos de la Infanta D^a Cristina*, valorándose en unas treinta mil

²⁰ Véase Gómez Díaz, Ana, opus cit, 1989, pág. 129. Y documentación al respecto en el AOBS, apartado o sección *Techos del Palacio de Vista Alegre de Madrid*.

²¹ Colección de fotografías inéditas de José Díaz Duarte de los interiores del Palacio de Sanlúcar en época de los Duques de Montpensier, fotógrafo que trabajó en esta ciudad en el último tercio del siglo XX. Las presentamos en este estudio por primera vez con el permiso de la Fundación Infantes Duques de Montpensier y del Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda.

²² AOBS, Inventario General del Real Palacio de Sanlúcar, terminado el 31 de Mayo de 1881. Firmado por el administrador Francisco Romero y el conserje restaurador Juan Antonio Espejo.

pesetas el total del contenido de esta singular y simbólica pieza del palacio²³. Entre la *Biblioteca*, estancia que posteriormente sería la Secretaría del Señor Rafael Esquivel, y el *Boudoir o Sala Dorada*, este despacho se configuró como la pieza central de la zona de administración del palacio, abierta al patio principal en la planta baja, donde el duque y sus secretarios despachaban los asuntos necesarios.



Anselmo Alfonso, *Quadratura o arquitectura fingida y celaje*, pintura al temple sobre lienzo, procedente del Palacio de Vista Alegre de Madrid, ca. 1830, reubicado en el Despacho del Duque de Montpensier en su Palacio de Sanlúcar de Barrameda en 1859.

El comedor noble del palacio era un espacio muy bien situado y comunicado en la crujía lateral derecha, no demasiado amplio, abierto a varias estancias y a los jardines a través de un doble arco de medio punto sobre columnas de mármol. Estaba situado en este sector para acercarlo a la zona de cocinas y servicio, situada en la Casa de los Páez. Estaba revestido completamente *en madera de pino barnizado con filetes de azul y encarnado con escudos en los ángulos*, con un techo a modo de artesonado acasetonado,

²³ *Carta particional* del Duque de Montpensier, de 12 de Mayo de 1892, que recoge todo el capital económico, mueble e inmueble que poseyó Antonio de Orleans, y conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM, protocolo 37.162). Citado de Rodríguez Rebollo, Ángel, *Las Colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005.

en una línea decorativa igualmente italianizante, que alcanzaba su plenitud estética con la inclusión de una gran lámpara de bronce pompeyano, *tres medallones de porcelana de Bolonia a imitación de los de Luca de la Robbia* y unos bustos, también *en porcelana de Bolonia*, de grandes personalidades históricas, entre los que destacaban Cristóbal Colón y Galileo Galilei.

Entre otros cuadros y retratos, decoraban este comedor una *Vista del templo de Edfou en el Egipto*, al que se añadió *un retrato del Duque que visitó dicho edificio en 1845, por Girardot*, y una serie de cuadros al óleo: *un niño hebreo, de Alfred Dehodencq, la Campiña de Roma por Coignet, Aragoneses tocando la guitarra a la puerta de una posada, por Adolfo Leleux, la Plaza de toros de Sevilla, por Eugene Ginain, Cristóbal Colón a la puerta de La Rábida, por Villegas, Colón y su hijo a las orillas del mar, por Luis Jiménez y una aldeana en la fuente y Graci, la vendimiadora, por Rodolfo Lehmann*²⁴.



José Díaz Duarte, *Comedor del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, fotografías, ca. 1885. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

²⁴ AOBS, Inventario General del Real Palacio de Sanlúcar, de 31 de Mayo de 1881.

El valor total de esta estancia, mobiliario con sillas y gran mesa incluido, alcanzaba, según la Carta particional del Duque, casi treinta y ocho mil pesetas en 1892²⁵. Las maderas, como podemos apreciar en las fotografías de Díaz Duarte, cubrían toda la pieza, destacando el suelo en parquet de roble, nogal e incrustaciones de palosanto -a modo de exquisita *boiserie*-, la bóveda acasetonada en pino barnizado y los muros revestidos y trabajados con pilastras cajeadas, columnillas, hornacinas y frontones. Todo este ambiente, en la línea de un Neorrenacimiento italiano en boga al final del siglo, estuvo especialmente dedicado a la personalidad del descubridor genovés, cuyo busto presidió el salón y quién en Sanlúcar de Barrameda tomada además una singular relevancia, aparte del gusto que por el estudio de su vida y su trayectoria desarrolló Antonio de Orleans, quien debió, habida cuenta de su obsesiva y repetida representación en los palacios de Sevilla y Sanlúcar, poseerlo como referente histórico y cultural.

Las estancias para el clasicismo francés. El Salón de Corte, el Salón Dorado o Boudoir y la biblioteca con el techo de la Aurora.

Junto al comedor, se encontraba el denominado como *Salón de Corte o recepción*, una reducida y alargada estancia ubicada en la crujía contraria a la de entrada al palacio. Se situaba paralela y comunicada a través de tres accesos acristalados a la galería con loggia al jardín, espacios que se mantenían abiertos en días de celebración y recepciones. Poseía *un techo en lienzo pintado al temple con tres cuadros al óleo representando alegorías*, -venidas de la Real Posesión de Vista Alegre y hoy perdidas-, *las paredes forradas de damasco de seda carmesí*, y todo conjugado con las puertas y zócalos lacados en blanco y oro, *pavimento de mosaico en madera de roble, ébano y nogal* -repuesto posteriormente por otro de baldosas hidráulicas-, todo en una línea de gusto claramente afrancesada.

Sin embargo, según el inventario de 1881, en el centro de la estancia había una gran *alfombra árabe*, como contrapunto al clasicismo dieciochesco imperante en la sala, *dos mesas de madera con tapas de ágata oriental* y los habituales *retratos de la familia Orleans*²⁶, óleos sobre lienzo entre los que destacaban *el retrato del Príncipe de*

²⁵ *Carta particional del Duque de Montpensier*, de 12 de Mayo de 1892, *opus cit.*, 2005, pág. 159.

²⁶ AOBS, Inventario General del Real Palacio de Sanlúcar, de 31 de Mayo de 1881.

Joinville, el del Duque de Montpensier y los de los Duques de Aumale, Chartres y Nemours, hermanos de Antonio Orleans, todos obra de Mlle. Godefroy²⁷.

En plena conexión de ambiente, adorno y mobiliario estaba el conocido como *Salón Dorado o Boudoir*, una pequeña *saletta* o tocador, no de uso privado y personal exactamente –ni reservado a una dama concreta, como en otros palacios-, y como parecería por el nombre dado en inventarios y documentación consultada, sino más bien un saloncito de estar y reposo anexo al *Salón de Corte* y cercano al comedor.

Cubría esta citada *saletta* un *techo en lienzo pintado al temple representando una alegoría* –también perdida desgraciadamente y procedente de Vista Alegre-, que combinaba exquisitamente con unas paredes forradas en seda y puertas y zócalos en blanco y oro. *Cuatro óvalos en el coronamiento de las puertas con retratos al óleo de SS. AA. RR. el Duque de Montpensier, el Conde de Beaujolais, las Duquesas de Bourbon y de Orleans* ofrecían un ambiente de máximo clasicismo francés, óvalos a los que se sumaban otros con *retratos del Duque de Orleans, el Rey Luis Felipe, la Reina María Amelia y la Princesa Adelaida de Orleans*, formando una nutrida e íntima galería de retratos de familia²⁸.



Aspecto actual de los techos del Salón de Corte a la izquierda, y de la Sala Dorada o Boudoir a la derecha. Fotografías del autor.

²⁷ *Carta particional del Duque de Montpensier*, de 12 de Mayo de 1892, *opus cit.*, 2005, pág. 158. El mobiliario y obras de arte de este *Salón de Corte o recepción* fueron tasadas en 29.244 pesetas en este documento testamentario.

²⁸ Tras este listado, que figura en el Inventario de 1881 del AOBS que estamos atizando en este estudio, también aparece citado el *Retrato del Duque de Penthièvre y su familia tomando chocolate*, así como otros retratos.



Sala Dorada o Boudoir del Palacio de Los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, fotografía, ca. 1920. Fundación Amatller, Archivo Mas, Barcelona.

Una gran alfombra árabe para el cubrir el pavimento, un tapete de alfombra árabe, para decorar una de las mesas, sofás, sillones, sillas y marquesitas forradas de raso negro moteados de seda amarilla con dos paños árabes antiguos bordados en plata y oro, completaban esta refinada y elegante pieza, una de las de mayor distinción en el conjunto palaciego sanluqueño de los Montpensier²⁹.

De estas habitaciones decoradas clásicamente, y al hilo de otros espacios palaciegos europeos, destaca también la que fuera secretaría y biblioteca adjunta al Despacho del Duque, una estancia cubierta por uno de los lienzos más representativos y destacados que llegaron del Palacio de Vista Alegre de Madrid para ser instalados en 1859, un *techo al temple de adorno con un medallón en el centro al óleo que representa la Aurora*, obra atribuida a José de Madrazo por los asesores de los Duques de

²⁹ A OBS, Inventario General del Real Palacio de Sanlúcar, de 31 de Mayo de 1881.

Montpensier que realizaron las valoraciones y los inventarios de los objetos artísticos que habrían de venir de Vista Alegre a Sevilla en 1858³⁰.

Paredes forradas de dril de hilo con flores de lis, zócalo, entrepuertas y mobiliario en caoba, entre los que destacaban la mesa escritorio y una gran biblioteca con libros – ochocientos siete volúmenes de obras de Historia, Geografía y principalmente de Arte militar- configuraban una estancia sobria dedicada a la cultura y a la alta administración, y presidida por la Aurora y los símbolos del Dios Apolo –casco, lira, laureles o trípode-, distribuidos en el friso decorativo que rodea al citado lienzo central que cubre la sala³¹.



José de Madrazo, *Techo al templo de adorno con un medallón en el centro al óleo que representa la Aurora*, pintura al temple y al óleo sobre lienzo, procedente del Palacio de Vista Alegre de Madrid, ca. 1830, reubicado en la biblioteca-secretaría adjunta al Despacho del Duque de Montpensier en su Palacio de Sanlúcar de Barrameda en 1859.

³⁰ Dato aportado por la historiadora María Dolores Rodríguez Doblas, quien estudia este tema. A OBS, apartado o sección *Techos del Palacio de Vista Alegre de Madrid. Listado de los techos embalados desde la Real Posesión de Vista Alegre al Palacio de San Telmo de Sevilla en 1858*.

³¹ A OBS, Inventario General del Real Palacio de Sanlúcar, de 31 de Mayo de 1881, y *Carta particional del Duque de Montpensier*, de 12 de Mayo de 1892, opus cit, 2005, pág. 157. El mobiliario y obras de arte de esta biblioteca-secretaría fueron tasadas en 12.322 pesetas en este documento testamentario.

La ambientación árabe: el Apeadero y el Vestíbulo con farola de Rafael Tejada.

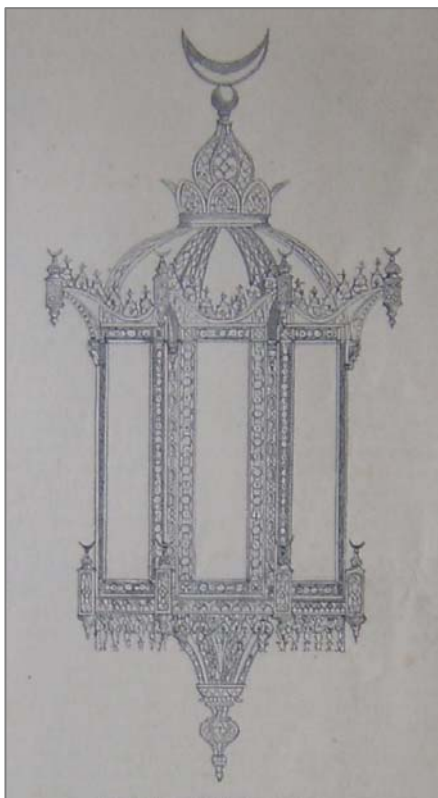
El Apeadero y el Vestíbulo árabe del Real Palacio de Sanlúcar fueron dos piezas de máxima concentración decorativa, dos espacios para un verdadero *horror vacui* que recrean una atmosfera un tanto recargada y quizás no tan feliz estéticamente como hubiera cabido esperar de los Duques de Montpensier. Levantados en la época de los arquitectos Juan Talavera de la Vega y Joaquín Fernández Ayarragaray, estos espacios fueron la antesala del gran patio principal, quizás el espacio de mayor concentración de piezas y objetos árabes y orientales, novedosas piezas exóticas de cerámica, mobiliario y armamento. Parece que lo árabe y oriental se concentraba en este Patio principal y en la Galería baja del jardín, estancias situadas en la zona noble del palacio, de paso obligado y de primera contemplación.

El arquitecto Fernández Ayarragaray, activo y meticuloso profesional, nos muestra la dinámica de trabajo en Sanlúcar para el levantamiento de estos espacios y su decoración, una metodología que apoyaba su teoría en libros especializados, como los de Owen Jones y Jules Goury, y su práctica en la adquisición de materiales en casas comerciales de renombre y la contratación de profesionales expertos. En este sentido, podemos analizar el contenido de la carta enviada desde Sevilla el 30 de Enero de 1881 a Rafael Esquivel -secretario de los Duques en la ciudad gaditana-, donde Fernández Ayarragaray escribía *que al encargar al Señor Tejada la construcción de la farola para el vestíbulo de ese palacio (Sanlúcar), solo le di instrucciones para que fuese en todo lo posible parecida al dibujo que tuve el gusto de enseñarle (...) de una obra referente a la monografía de un palacio árabe en Alemania (...)*³². La misiva tuvo contestación posterior, pues Esquivel se quejaría del elevado coste de la farola del Señor Tejada – unos quince mil Reales, aunque con instalación gratuita³³. Sin embargo, lo interesante al margen del discutido precio final del encargo, es la metodología de tomar ideas de libros y monografías concretas para así solicitarlas con idéntica fisonomía a un profesional de reconocido prestigio, en este caso el conocido industrial sevillano Rafael Tejada.

³² AOBS, Leg. 690. Carta de Joaquín Fernández Ayarragaray a Rafael Esquivel, Sevilla, a 30 de Enero de 1881.

³³ AOBS, Leg. 690. Carta de Rafael Esquivel a Joaquín Fernández Ayarragaray, Sanlúcar, a 2 de Febrero de 1881.

Desconocemos por el momento qué *palacio alemán árabe* pudo servir a Joaquín Fernández para mostrar las líneas de gusto y adorno adecuadas para un espacio como el singular vestíbulo del Real Palacio de Sanlúcar. Es probable que pudiera estar hablando de la *Villa Wilhelma* que para Guillermo I de Württemberg construyera en Stuttgart el arquitecto Ludwig von Zanth, una de las obras en estilo morisco más tempranas de Europa y con un repertorio decorativo orientalista sobresaliente³⁴. Sabemos que efectivamente este *farol de gas* fue ejecutado para los Duques de Montpensier. La Revista *la Ilustración Española y Americana* lo publicó en un grabado en Marzo de 1881, acompañado de una breve reseña, presentándolo como una de las más exóticas y más singulares lámparas para uno de los más exóticos y nobles palacios españoles, (...) *una verdadera joya, una preciosa farola que ha sido construida en los talleres del conocido industrial D. Rafael Tejada, de Sevilla (...), en relación con el estilo árabe que el arquitecto ha dado al vestíbulo (...); de metal fundido, cincelado con primor y dorado a fuego, con 258 piezas, 233 tornillos y 4 mecheros para gas o petróleo (...)*³⁵.



Farola de estilo árabe, construida para el vestíbulo del palacio de los Señores Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, grabado, ca. 1881. Revista La Ilustración Española y Americana.

³⁴ Véase Sazatornil Ruiz, Luis, *De Diebitsch a Hénard: El estilo Alhambra y la industrialización del orientalismo*, en *Orientalismo. Arte y Arquitectura, Entre Granada y Venecia*, Abada Editores (J. Calatrava y G. Zucconi eds), Madrid, 2012, pp. 58-79.

³⁵ Revista *La Ilustración Española y Americana*, Año XXV, NÚM. IX, 8 de Marzo de 1881, Madrid, pág. 139. Escrito por E. Martínez de Velasco.

La ambientación árabe: el Patio principal, la Galería con la loggia al jardín y el saloncito del Torreón del Ángulo.

Pasado el vestíbulo de entrada al palacio, se encontraba el patio principal del antiguo Seminario conciliar sanluqueño, un espacio cubierto con una montera de cristal y gran toldo de lona al que daban las galerías de las plantas superiores. Doce columnas toscanas de mármol rojo formaban un amplio *cortile* solado con espléndidas losas de mármol blanco, conformándose así un amplio espacio expositivo para el recibimiento al palacio. Junto a la galería con la loggia al jardín posterior, prácticamente unida a través del *Salón de Corte*, este patio se configuró como un auténtico muestrario de la afición y el gusto de los Duques de Montpensier por los objetos y las piezas de mobiliario orientales, las cerámicas marroquíes, chinas y japonesas y las panoplias con armas árabes.

Las puertas en madera y cristal de aspecto oriental para el acceso a las estancias y al vestíbulo, los artesonados policromados y las bóvedas con decoración geométrica y de ataurique de las galerías inferiores, el zócalo de azulejos de entrelazado geométrico y el variopinto mobiliario añadido dieron un nivel de ambientación árabe raramente encontrado en la décadas de 1860 y 1870 en España, que junto a la colección de objetos orientales, panoplias con armas y armarios con libros y fotografías completaban el rico y adornado núcleo matriz del que partía todo el complejo palaciego³⁶.

El citado Inventario general de 1881 para este palacio no deja lugar a dudas sobre la riqueza de este espacio decorado e ideado por los Montpensier, y muy especialmente por Antonio de Orleans, muy interesado por todo lo oriental: *seis portières de tela árabe con abrazaderas*, un amplio conjunto mueble compuesto por *cuatro banquetas cubiertas con mantas árabes*, *veinte y dos asientos sexágonos árabes de madera, pintados y dorados*, *doce poufs árabes forrados de tafilete de varios colores*, un conjunto variado de *mesas sexagonas árabes y una mesa para el centro con placas maqueadas del Japón, chapas de metal dorado y tapa de mármol pintada, encarnada y dorada*. A ello se sumaban *pedestales pintados árabes para contener jarrones*

³⁶ Según la citada Carta particional del Duque, de 1892, en este patio se reunían más de trescientos volúmenes de Música, Geografía y Literatura, carpetas de partituras musicales, planos de diversos puntos y álbumes de fotografías. Además todo el conjunto de objetos y muebles aquí contenidos sumaban la cantidad de 27.097 pesetas, *opus cit.*, 2005, pág. 159.

japoneses con fondo rojo, grandes jarras de porcelana de la Cartuja de Sevilla, también en estilo árabe, y otros con floreros.

Las paredes fueron decoradas –quedando literalmente enfundadas-, aparte de por las ya mencionadas *portières*, con *etagères de madera pintada en estilo árabe* conteniendo *bateas circulares y bandejas de metal moruno, platos de barro y tazas con tapaderas, jarras, tinteros y joyeros de barro de Marruecos*, así como por *ménsulas* que sostenían *tibores de barro marroquí pintado* y *panoplias con sables, espadas y dagas árabes*. Un *cañón tronzado de bronce, antiguo, con las armas de Portugal, sostenido por un aparato de madera pintado en árabe, un farol árabe y un armero árabe con un timbal de metal con su mazo* completaban esta particular feria de objetos raros, lejanos y variopintos, altamente decorativos y capaces de crear una atmósfera concretamente oriental y romántica, como podemos apreciar en las evocadoras fotografías de Díaz Duarte³⁷.



José Díaz Duarte, *Patio principal del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, fotografías, ca. 1885. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

³⁷ A OBS, Inventario General del Real Palacio de Sanlúcar, de 31 de Mayo de 1881.

Las piezas habían sido regalos y adquisiciones que el Duque de Montpensier obtuvo durante su viaje por tierras norteafricanas en 1845 –como muchas de las armas expuestas en San Telmo y Sanlúcar, regaladas por los principales mandatarios de los territorios visitados-, así como compras realizadas la mayoría de las veces en la *Casa David de Tánger*, casa comercial que visitaron los Duques en Julio de 1859 y de la que existen facturas en este sentido y con objetos similares a los que hemos citado³⁸.

*Dos portadas árabes de madera pintadas y talladas, con espejos fijos en el muro frente a la cancela de entrada y frente al despacho de S.A. el Príncipe*³⁹ –los conocidos como *espejos árabes* de inspiración califal, todavía conservados en su lugar de origen-, rematan y terminan el adorno de esta estancia. Son dos portadas de arquitectura árabe, con arcos cordobeses, obras de meticulosa marquetería y cristalería policromada, probablemente encargadas en algún taller sevillano o sanluqueño del que por el momento no hemos encontrado noticia⁴⁰.



Portada-espejo con arco geminado polilobulado de inspiración cordobesa, perteneciente al Palacio de los Duques de Montpensier de Sanlúcar de Barrameda y situado en el patio principal. Estado actual.

³⁸ AOBS, Leg. 88, P. 10. *Nota de los efectos comprados por SS. AA. RR. en la Casa de David de Tánger*. Sanlúcar de Barrameda, a 16 y 17 de Julio de 1859.

³⁹ AOBS, Inventario General del Real Palacio de Sanlúcar, de 31 de Mayo de 1881.

⁴⁰ Véase Gómez Díaz, Ana, *opus cit.*, 1989, pp.180-184.



José Díaz Duarte, *Galería del jardín del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, fotografía, ca. 1885. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier., a la izquierda. *Galería del jardín del Palacio de Los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, fotografía, ca. 1920. Fundación Amatller, Archivo Mas, Barcelona, a la derecha.

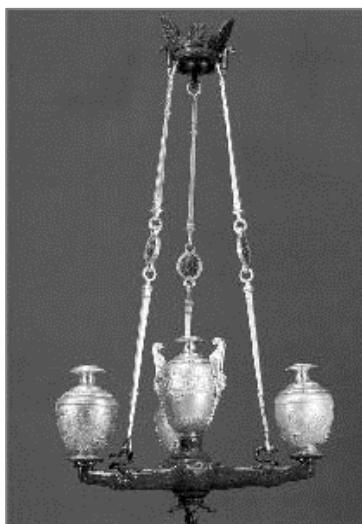


Galería de los Trofeos del Château d'Eu, decorada con bandas bicromas en cal y almagra y muebles árabes, Tarjeta postal, ca. 1900.

Château d'Eu — Galerie des Trophées

De la *Galería del jardín*, en la planta baja, poseemos dos fotografías –una de Díaz Duarte inédita hasta ahora y otra posterior ya conocida y conservada en el Archivo Mas– que ilustran bien el carácter de espacio abierto a los jardines, una galería a modo de corredor polivalente, que unido al Salón de Corte, al comedor y al jardín servía en multitud de ocasiones como lugar para el esparcimiento y el reposo al aire libre, pero a resguardo bajo unos grandes arcos con cancelas de madera y cristal⁴¹.

Poseía *techo en madera de pino barnizado con filetes de azul y encarnado*, suelo de mosaicos hidráulicos valencianos, *cinco grandes cancelas de cristales en pino barnizado y grandes lámparas de bronce pompeyano*. El mobiliario, en una línea estética similar a la del patio, constaba básicamente de *cinco jardineras para plantas, cuatro mecedoras de rejilla de madera, cinco banquetas cubiertas con mantas árabes, seis taburetes forrados de tela árabe y cinco tapetes árabes*, ciertamente en inevitable relación con la *Galería de los Trofeos del Château d'Eu*, una de las residencias de la familia Orleans en Francia, lugar muy querido por Montpensier y donde pasó muchos de sus veranos. Además varias *etagères*, también en estilo árabe, contenían muy diferentes y variadas piezas de cerámica, colección que se vio incrementada ya tras la muerte de los Duques con otras piezas probablemente procedentes del Palacio de San Telmo, como puede apreciarse en la comparativa de las dos fotografías, la primera de Díaz Duarte, y la segunda, del Archivo Mas, ya del siglo XX⁴².

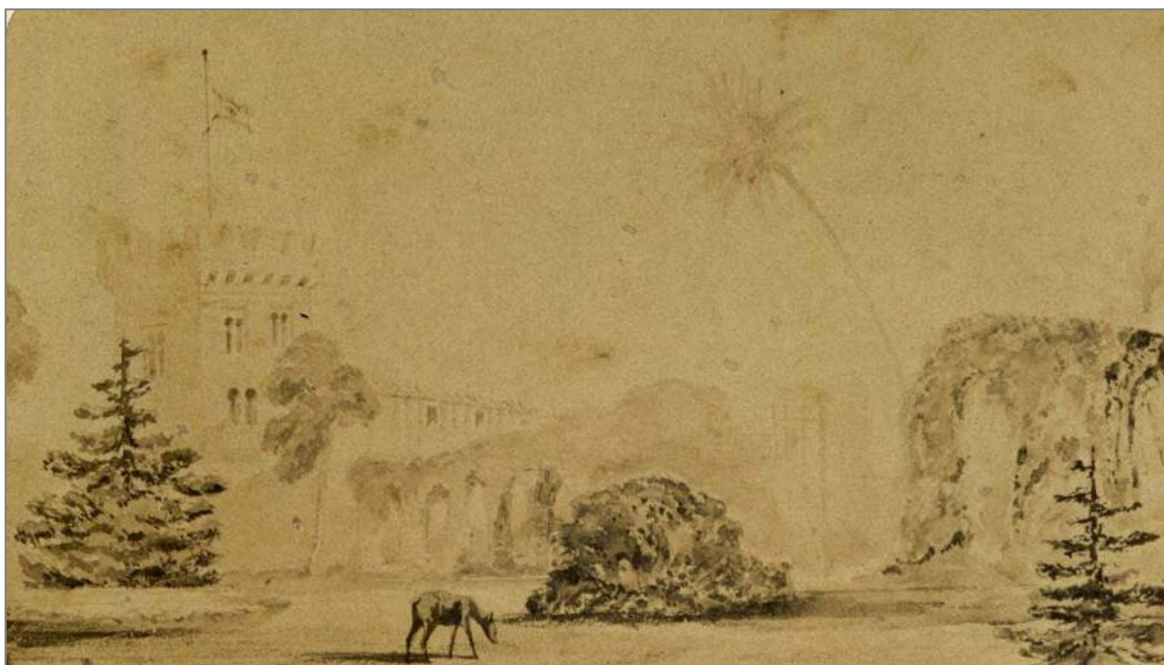


Lámpara pompeyana con escudo de la Casa de Orleans, probablemente las de la Galería del jardín del Palacio de Sanlúcar, segundo cuarto del siglo XIX, 157 cm, bronce patinado en verde y dorado. Mercado del Arte.

⁴¹ Fotografías de la colección de los descendientes de los Infantes Duques de Montpensier, conservadas en el AOBS, y del Archivo Mas, depositadas en la Fundación Amatller de Barcelona.

⁴² AOBS, Inventario General del Real Palacio de Sanlúcar, de 31 de Mayo de 1881 y *Carta particional del Duque de Montpensier*, de 12 de Mayo de 1892, *opus cit.*, 2005, pág. 159.

Culmina esta serie de espacios para la ambientación orientalista y romántica, un *saloncito árabe* situado en la planta baja del ya mencionado *Torreón o Pabellón del Ángulo*, en el sector de la Merced, uno de los cuerpos exteriores del palacio más carismáticos y sobresalientes por su temprana decoración con bandas bícromas en cal y almagra. También conocido como la *Sala baja del Torreón del jardín*, esta salita servía como lugar de descanso y juegos de los hijos de los Duques de Montpensier, justo al pie de los jardines. Poseía *dos mesitas árabes y doce banquetas de tafílete de colores*, formando un evocador espacio a mitad de camino entre el interior del palacio –esta estancia solo tenía este acceso desde el exterior- y el parque, que justo en este punto de volvía más agreste y variado⁴³.



Fotografía de un dibujo atribuido a Joaquín Domínguez Bécquer sobre los jardines del Palacio de Sanlúcar, con el Torreón del Ángulo a la izquierda, en cuya planta baja se encontraba el saloncito árabe, fotografía, Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

⁴³ AOBS, Inventario de 1867, con el título de *Muebles que han de conservarse. Palacio de Sanlúcar*.

Los Cuartos de bambú y el Salón chino. Capricho y exotismo en el Palacio sanluqueño de los Montpensier.

En la planta principal del Real Palacio de Sanlúcar se encontraban las habitaciones, tocadores y gabinetes de los Duques y su familia, sus departamentos privados, desde los de mayor clasicismo, como los dormitorios de los propios duques, donde se instalaron los clásicos techos de Vista Alegre y los muros se vistieron de seda y preciosos papeles pintados, a los más exóticos y caprichosos, fruto de las modas decorativas y estéticas que recorrieron Europa durante todo el siglo XIX, como los estilos *chinoiserie* y *Retour d'Egypte*. Estas últimas tendencias, llegadas a Europa durante la época de la Ilustración, especialmente a los palacios reales, acabaron fraguando con fuerza y riqueza inauditas, pues se convirtieron en los estilos decorativos ideales para pequeños gabinetes, salones y galerías que acumularon verdaderos muestrarios del arte y el gusto chino, japonés o egipcio⁴⁴.



John Nash, *The Chinese Gallery*, ca. 1826, en *John Nash's Views of the Royal Pavilion*.

⁴⁴ Puede verse, Sagar Quer, Carlos y Panadero Peropadre, Nieves, *Isidro Velázquez y los chinoscos de Aranjuez*, Revista Goya, Nº 222, 1991, pp. 339-346. Y Calatrava Escobar, Juan, *Isidoro Bosarte y la nueva Egiptomanía del final del Siglo XVIII: Las observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos (1791)*. Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, Nº 23, 1992, pp. 373-384.

Planta primera del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda



Planta principal del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda. Planos generales, Domingo y Manuel Fernández. Localización de estancias principales en el plano: N° 1 Dormitorio del Duque de Montpensier, N° 2 Salón de los Tres balcones, N° 3 Salón del Ángulo, N° 4a Despacho de la Duquesa de Montpensier, N° 4b Dormitorio de la Duquesa, N° 4c Tocador de la Duquesa, N° 5a Dormitorio de Bambú, N° 5b Salón de Bambú, N° 6 Salón chinesco, N° 7a Biblioteca egipcia, y N° 7b Tocador egipcio (Departamentos egipcios).

Los *Cuartos de Bambú* y el *Salón chinesco* se situaban en la planta primera del palacio, posiblemente en la considerada más noble y principal, pues daban sus vistas al parque de entrada, abriendo además el *dormitorio de bambú* al precioso balcón existente sobre el apeadero. Formaban un conjunto de tres estancias adornadas y decoradas con *chinoserias*, pero creando dos ambientes diferentes; el *Salón* y el *Dormitorio de bambú*, fueron preparadas con zócalos, muros, cornisas y puertas donde destacaba este tipo de caña que recorría todo el espacio, como en algunas estancias palaciegas chinas, donde el bambú era muy usado en la ornamentación muraria y en la fabricación de muebles. Las cañas de bambú eran insertadas sobre otra madera de base, se imitaban sus formas con

otras maderas o se pintaban creando un *trompe l'oeil*, como en el jardín fingido del emperador Qianlong, en su *Palacio de la Longevidad tranquila* de la Ciudad Prohibida de Pekín, donde se recrea con cañas de bambú pintadas una pérgola cargada de vegetación y aves que consiguen crear uno de los ambientes interiores más bellos de la cultura china⁴⁵.

El Dormitorio de bambú del Palacio de los Montpensier –al igual que el saloncito anexo- fue decorado por *un lienzo al temple con cuatro semicírculos con figuras chinas* –presumiblemente los propios Duques disfrazados como emperadores- y *flores, sostenido por una cornisa de pino barnizado guarnecida de bambú*. Con un sentido teatral no visto en otras estancias, estas pinturas sorprenden por su calidad y su carácter, su capacidad para crear un ambiente diferente, inédito podríamos decir, en el que los muebles *imitación bambú* –una mesa volante octógona, una chaise longue, una cómoda y una cama con su baldaquino- y los *muros revestidos de tela azul*⁴⁶ y guarnecidos de bambú completan la escenografía oriental y chinesca⁴⁷.

No conocemos el autor de tan escenográficos lienzos que, desde luego, fueron pintados *ex profeso* para este singular espacio, aunque cabría atribuirlos a Juan de Lizasoán o a los profesionales que lo sustituyeron en la dirección artística, de pinturas y de adorno en los palacios de San Telmo y Sanlúcar. Es algo que no podemos aún concretar, aunque estilística y formalmente podrían encajar dentro de su órbita de trabajo y producción. Las naturalezas muertas de flores y aves y lo escenográfico del conjunto podrían encajar en la mente del pintor Lizasoán –al que se le han atribuido pinturas de este tipo y escenografías teatrales importantes en Sevilla⁴⁸-, quién diseñaría y pintaría entonces estos lienzos al temple por petición del Duque de Montpensier hacia 1860.

⁴⁵ Meng, Ding y Pang, Anna, *A Golden Age of China, Qianlong Emperor, 1736-1795*, NGV Australia, 2015.

⁴⁶ En la carta particional del Duque se tasan estos muebles de los Cuartos de bambú en 7.443 pesetas. *Carta particional del Duque de Montpensier*, de 12 de Mayo de 1892, *opus cit.*, 2005, pág. 164.

⁴⁷ A OBS, Inventario General del Real Palacio de Sanlúcar, de 31 de Mayo de 1881.

⁴⁸ Véase Osorio y Bernard, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Tomo I, Madrid, 1868, pág. 360. Este autor destaca su papel como director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y como pintor, decorador y arquitecto de escenografías efímeras.



Pinturas al temple con cuatro semicírculos con figuras y flores, sostenido por una cornisa de pino barnizado guarnecida de bambú, ca. 1860. Dormitorio de Bambú del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda.



Detalle del zócalo en madera de pino barnizado y cañas de Bambú. Dormitorio de Bambú del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda.



Semicírculo con figuras chinas –presumiblemente los Duques de Montpensier como emperadores- y flores, y aspecto de la cornisa de pino barnizado guarnecida de bambú, ca. 1860. Dormitorio de Bambú del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda.

La cultura de las *chinoiseries*, extendida definitivamente por toda Europa durante el siglo XIX, llegó en forma de grabados, cerámica y pinturas, cuyos motivos y diseños pasaron rápidamente a las sedas, los papeles pintados y los muebles, generando un rico y variado repertorio que inundó determinados ambientes interiores, en algunos territorios con mayor éxito que en otros, caso de Inglaterra, verdadera puerta de entrada de este tipo de decoración al continente europeo. El *Salón Chinesco* del Palacio de Sanlúcar se encuentra en la línea más habitual y común de gabinete chino, de moda en los palacios europeos entre el fin del siglo XVIII y el XIX. Se sitúa contiguo a los anteriores de bambú, con un *techo abovedado pintado al óleo y al temple, cornisas al barniz rojo y dorado y escudos en sus ángulos*. Los muros fueron *vestidos de dril de hilo con listado con flores y los zócalos y puertas pintadas en rojo y oro estilo chinesco*⁴⁹.

⁴⁹ AOBS, Inventario General del Real Palacio de Sanlúcar, de 31 de Mayo de 1881.

La decoración con *chinoiseries* –pinturas rápidas y levemente apuntadas al óleo y al temple de temas cortesanos, del mundo rural chino, campesinos, flores o animales- se extiende como decimos por zócalos, puertas, jambajes de ventanas y, las más llamativas, en la bóveda, donde los temas se amplían y toman protagonismo las escenas cortesanas con grandes barcazas y pabellones. Predomina un cálido fondo de color rojo sobre negro, habitual en los interiores orientales y chinos, con el oro para molduras y toques de luz⁵⁰. El mobiliario se componía de *una mesa de escritorio pintada en negro y oro estilo chinesco, ocho sillas maqueadas en negro y dorado, un estante antiguo japonés conteniendo encima tres jarras de porcelana pintada imitación Sevres, un costurero maqueado chinesco en negro y dorado, un reloj japonés sobre la chimenea y dos retratos de Luis Felipe y de la Duquesa de Angulema*⁵¹. Para completar la decoración de chinescos, aparte de las pinturas, el dril de hilo de las paredes y el mobiliario, una serie de cerámicas orientales de China y Japón se exponían en las dos alhacenas acristaladas y empotradas en los muros.



Salón chinesco del Palacio de Los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, fotografía, ca. 1920. Fundación Amatller, Archivo Mas, Barcelona.

⁵⁰ Véase la intervención restauradora de este salón en la década de 1980 en Gómez Díaz, Ana, *El palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 1989, pp.191-194.

⁵¹ AOB, Inventario General del Real Palacio de Sanlúcar, de 31 de Mayo de 1881.



Chinoiseries de la bóveda del Salón chinesco del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, escena cortesana, detalle, pintura al temple y al óleo, ca. 1860.



Chinoiseries de la bóveda del Salón chinesco del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda, escena cortesana, aspecto general, pintura al temple y al óleo, ca. 1860.

La Biblioteca egipcia de Los Duques de Montpensier en el Palacio de Sanlúcar.

Las campañas napoleónicas en Egipto y la posterior publicación de *Description d’Egypte*, despiertan en Europa una auténtica pasión por la cultura de esta antigua civilización milenaria o de egiptomanía, algo que tendrá sin duda un fuerte e intenso eco en la decoración y el mobiliario de la época y del diseñado posteriormente en esta línea estética. Como recordábamos en capítulos anteriores –*El Duque de Montpensier en el contexto orientalista y romántico de su tiempo. El Orientalismo europeo, Historia, mito y realidad*–, la expedición científica de Napoleón a Egipto llevó a un amplio grupo de científicos expertos en distintas materias como biólogos, ingenieros, arqueólogos, geógrafos e historiadores que formaron *la Comisión de las Ciencias y de las Artes de Oriente*. Entre ellos, destacaba el barón Dominique Vivant Denon, años más tarde director del Museo del Louvre, y gran impulsor de la cultura egipcia y sus formas arquitectónicas y decorativas.

El producto más significativo de la egiptomanía señalada para el contexto de este estudio es el surgimiento del estilo *Retour d’Egypte*, especialmente aparecido tras las publicaciones de los arqueólogos Vivant Denon y de Quatremère de Quincy, y que fundamentalmente afectó al adorno de los interiores y al mobiliario, con especial relevancia en Francia⁵². Por la relación directa de Antonio de Orleans con todo el ambiente regio y nobiliario francés, se recreó una versión algo tardía de este estilo en el Palacio de Sanlúcar, tendencia que dentro del neoclásico triunfó en Francia durante las décadas posteriores a las campañas napoleónicas.

Los *Departamentos egipcios* del Real Palacio de Sanlúcar fueron decorados y amueblados entre 1883 y 1885, años en los que el arquitecto Baldomero Botella está remodelando el Sector de la Merced de esta residencia con el objetivo de redecorar o *reproyectar la decoración* –como él mismo afirma– de algunas estancias en *estilo egipcio*. Según Baldomero Botella, este estilo era muy apropiado para estas habitaciones dada su poca altura, afirmando que *cualquier otro* estilo en este lugar *habría de resultar insuficiente*⁵³. Al margen de lo que Botella pudiera pensar, el Duque de Montpensier dio

⁵² Renault Christophe y Lazé Christophe, *Les styles de l’architecture et du mobilier*, Edition Jean-Paul Gisserot, France, 2006, pp. 88-89.

⁵³ A OBS, Leg. 565, P. 7. Comunicado de Baldomero Botella a Rafael Esquivel, de 25 de Enero de 1885.

su visto bueno para crear un ambiente único y novedoso en el ámbito español, una biblioteca con decoración integral en estilo egipcio para albergar cientos de libros, carpetas y álbumes de grabados y fotografías.

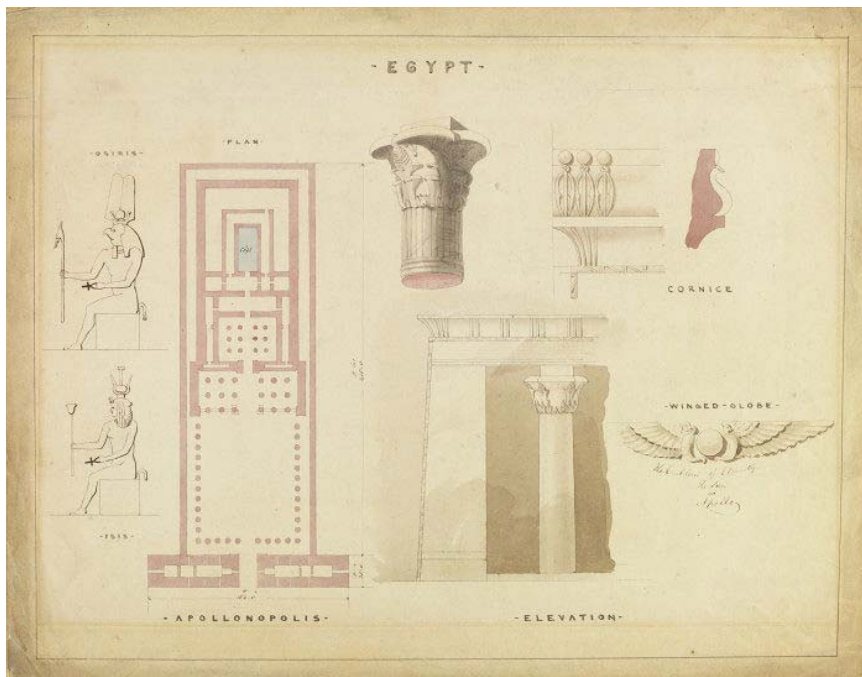
Las fotografías de Díaz Duarte muestran un espacio absolutamente único, abigarrado, exquisito, singularmente sobresaliente y elegante. A través de estas dos fotografías inéditas que presentamos en este estudio, de hacia 1885, podemos adentrarnos en el que fue probablemente uno de los espacios más especiales y emblemáticos del palacio sanluqueño, donde el buen gusto y la calidad del mobiliario conjugaban magistralmente con el adorno de muros y techumbre⁵⁴.



José Díaz Duarte, *Biblioteca egipcia del Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, fotografías, ca. 1885. Colección Descendientes Infantes Duques de Montpensier.

⁵⁴ Colección de fotografías inéditas de José Díaz Duarte de los interiores del Palacio de Sanlúcar en época de los Duques de Montpensier, fotógrafo que trabajó en esta ciudad en el último tercio del siglo XX. Las presentamos en este estudio por primera vez con el permiso de la Fundación Infantes Duques de Montpensier y del Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda.

La biblioteca egipcia –hoy perdida casi en su totalidad- presentaba un alto zócalo en madera y azulejos encastrados de cerámica vidriada con grandes flores de loto sobre fondo blanco. Un excelente trabajo en madera creaba una delicada *boiserie* tallada con símbolos y formas decorativas egipcias que recorría toda la estancia, destacando especialmente el ámbito de la chimenea, con columnas estriadas y capiteles palmiformes. El suelo y la techumbre, también en maderas nobles, daban a la estancia una gran calidez y, junto a las librerías y las lujosas y ricas *portieres* conformaban un ámbito muy propicio para la lectura, el estudio y el reposo. En el mobiliario, de los más preciados en el palacio, destacaba una bella mesa de centro *Retour d’Egypte*, con cuatro esfinges en la pierna central, muy a propósito en la estancia, un conjunto de sillas y butacas tapizadas, así como la serie de seis librerías acristaladas, literalmente incrustadas en la generalidad de la *boiserie* de los muros. Algunas lámparas, tapetes y alfombras, un reloj con esfinge y unas ánforas de estilo griego completaban la elegante habitación, presidida, por cierto, por el retrato del Rey Luis Felipe de Francia, gran continuador precisamente de estos estilos historicistas de los que hablamos⁵⁵.



Francis Arundale, *Egyptological studies*, acuarela, ca. 1837-42. Victorian and Albert Museum, Londres.

⁵⁵ En el Inventario de 1881 aún no aparecen enumerados los muebles de estas estancias egipcias, pues son de construcción posterior. La carta particional de 1892 las recoge, pero sin detalles, valorando sin embargo el coste del mobiliario de la citada biblioteca en 13.956 pesetas. Las fotografías de José Díaz Duarte, que hemos presentado en este estudio, son por tanto el mejor inventario para esta singular y desconocida estancia.



Flores de loto talladas sobre madera, a la izquierda, y aspecto de la techumbre de la biblioteca decorada con discos solares alados egipcios, a la derecha. Fotografía, ca. 1980. Fundación Infantes Duques de Montpensier.

Probablemente, los autores de la decoración en madera de estas estancias egipcias, biblioteca y tocador –esta última estancia repite el modelo decorativo de la anterior– fueron ebanistas y maestros de maderas nobles fácilmente localizables en aquella Sanlúcar de Barrameda decimonónica, donde la tradición de este tipo de trabajos y artesanías de calidad venía de muy antiguo. Bien seleccionados y aleccionados por el arquitecto Baldomero Botella y el secretario Rafael Esquivel, estos maestros debieron copiar motivos y formas de estampas y grabados franceses e ingleses propiedad del Duque, como los relativos a la decoración y la ornamentación egipcia de las obras de Owen Jones, conocidos y consultados por Botella y por Montpensier⁵⁶. El resultado fue más que notable. Estos *departamentos egipcios*, como ya hemos comentado, fueron por una parte paradigma y muestra del gusto historicista y ecléctico del Duque, pero también señal indiscutible de su alta cultura histórica y visual aprehendida en sus múltiples viajes y experiencias vividas no solo como joven príncipe de un país en

⁵⁶ Puede verse Charans, Eleonora, *Exotismos en el seno de la colección Wolfson de Génova*, en *Orientalismo, Arte y Arquitectura entre Granada y Venecia*, Calatrava, J. y Zucconi, G. eds. Abada editores, Madrid, 2012, pp. 269-277.

expansión política y territorial, como la Francia de su padre el Rey Luis Felipe, para la que visitó Túnez o Egipto en 1845⁵⁷, sino como viajero constante e infatigable por una Europa abierta durante el siglo XIX a conocer y disfrutar de otras culturas, otros gustos y otras civilizaciones.

⁵⁷ Latour, Antonio. *Viage de S.A.R. el Serenísimo Duque de Montpensier, a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas*. Edición traducida del francés por D. Pedro L. A. Dupouy y publicada en Sevilla en 1849. Imprenta de El Independiente.

5. 7. LOS JARDINES DEL PALACIO DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER EN SANLÚCAR DE BARRAMEDA.

Consta la finca de parque de entrada, pabellón para la portería y cuerpo de guardia, kiosco para la máquina, palacio formado de varias casas antiguas habilitado convenientemente (...), jardín con casa para el jardinero, fuentes y albercas. (...) El abastecimiento de agua se verifica por una conducción especial de tubería de hierro (...) que nace en los manantiales del Botánico –finca complemento del palacio porque en ella se reúnen los manantiales que surten aquel de agua abundante-. (...) La parte ornamental de esta finca es tan importante que su sola inspección es suficiente para conocer los escasos rendimientos que pudiera producir comparados con su valor apreciado (...)¹.



Tarjeta postal, *Jardín delantero o del apeadero del palacio de los Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, ca. 1900, Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

¹ AOBS, Inventario de Fincas de 1890.

La iniciativa y el gusto de los Duques de Montpensier por crear paradisíacos jardines en sus palacios de Sevilla, Castilleja, Villamanrique o Sanlúcar de Barrameda, llenos de plantas y árboles, muchos exóticos y traídos de todos los lugares del mundo, tiene un origen antiguo, pues todas las residencias palaciegas del mundo, desde la Antigüedad, han poseído distinguidos parterres, exquisitas huertas y singulares parques. Como se desprende de la información vertida en el *Inventario de Fincas* de la Familia Orleans Borbón, del año 1890, este palacio poseía un jardín o parque de entrada, para recibir a los visitantes por la zona del apeadero, y un jardín mayor, amplio y de recreo, con fuentes, albercas y otros muchos elementos.

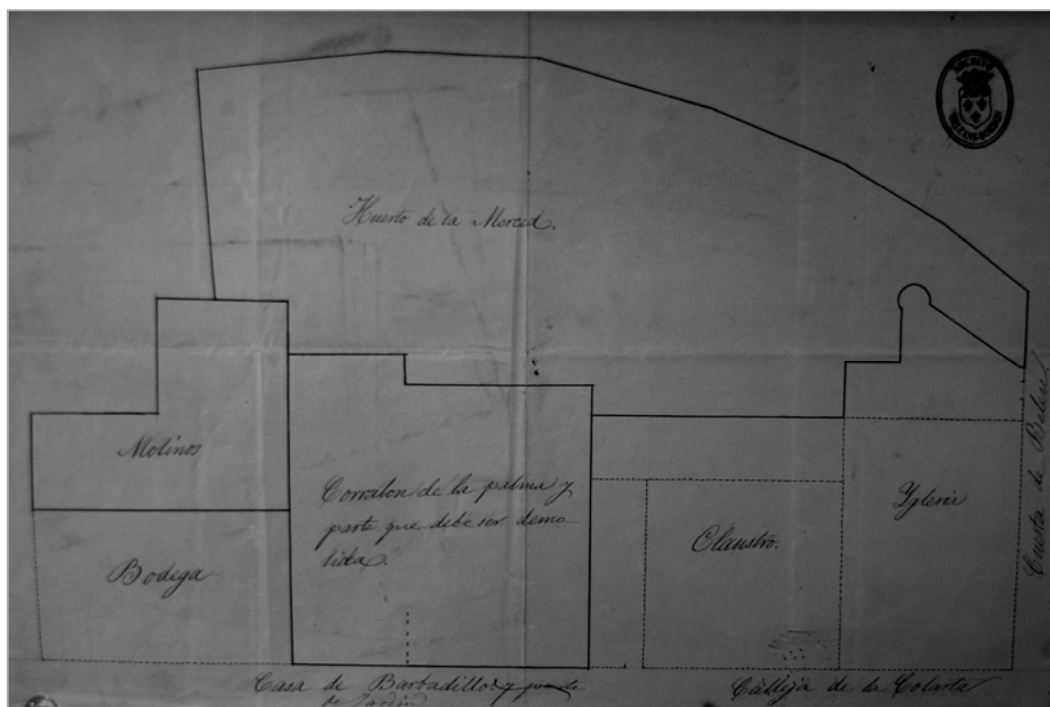
Fernando Guillamas, en su monumental obra sobre la *Historia de Sanlúcar de Barrameda*, explica que el jardín del Palacio de los Montpensier en esta ciudad fue sencillamente levantado sobre la huerta del antiguo convento de la Merced; Sobre ella (...) se han formado los preciosos jardines debidos al gusto de S. A. el Duque de Montpensier, dirigidos por su jardinero mayor Mr. Lecolant (...). Los jardines ocupan terreno llano y parte en declive, lo que los hace ser muy pintorescos (...)².

En el año 1852 la antigua huerta de La Merced, situada en plena barranca, a caballo entre el histórico Barrio Alto y la parte baja de la ciudad, poseía una superficie de casi 5.000 m², con cobertizos, bodega, corralón, molino de aceite y dos pozos, uno de ellos en uso. En parte, estos espacios pueden observarse en el *plano de situación y distribución del antiguo convento* conservado en el Archivo Orleans Borbón, fechable en torno a 1851 y que tiene el objetivo de aclarar los elementos y espacios que existen y como están delimitados. Su arbolado constaba de *seis higueras, un naranjo, tres granados, un damasco, tres ciruelos claudios, quince ciruelos mongitos, dos membrillos, seis almendros, nueve perales, un laurel, once olivos y una palma en el corralón*³. De este espacio agrario, de estos árboles y este vergel conventual parte el jardín y el parque ideado por Antonio de Orleans, organizado y diseñado por André Lecolant y los maestros y arquitectos de los Duques⁴.

² Véase Guillamas y Galiano, Fernando, *Historia de Sanlúcar de Barrameda*, Madrid, 1858, pp. 195-196.

³ AOBS, Leg. 295, P. 1. *Informe sobre el valor de las tierras y arbolado que tiene el convento de La Merced*., de 8 de Enero de 1852.

⁴ Sobre estos jardines véase, Rodríguez Doblás, M^a Dolores, *Los niños en el jardín del Palacio de Orleans de Sanlúcar de Barrameda*, Revista Gárgoris, n^o 6, Sanlúcar de Barrameda, 2014. Y Tejedor Cabrera, A. y Linares Gómez del Pulgar, M., *Los jardines en la formación del paisaje histórico-urbano*,



Huerta y otras dependencias del Convento de La Merced de Sanlúcar de Barrameda, plano simple de situación y distribución, tinta y pluma, ca. 1851. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

El resto de la superficie añadida, hasta completar los 12.000 m² aproximados que posee el jardín, correspondían a los pequeños jardines traseros, bodegas y dependencias que poseían las casas que fueron adquiridas en las calles de Almonte y Caballeros, como la Casa-hospital de la Madre Ignacia, la propia del Seminario Conciliar o las edificaciones de la Calleja de la Colarta, delante de la Casa de los Páez de la Cadena y que comunicaba con la Cuesta de Belén –callejón desaparecido para incorporar el espacio al jardín delantero del palacio-⁵.

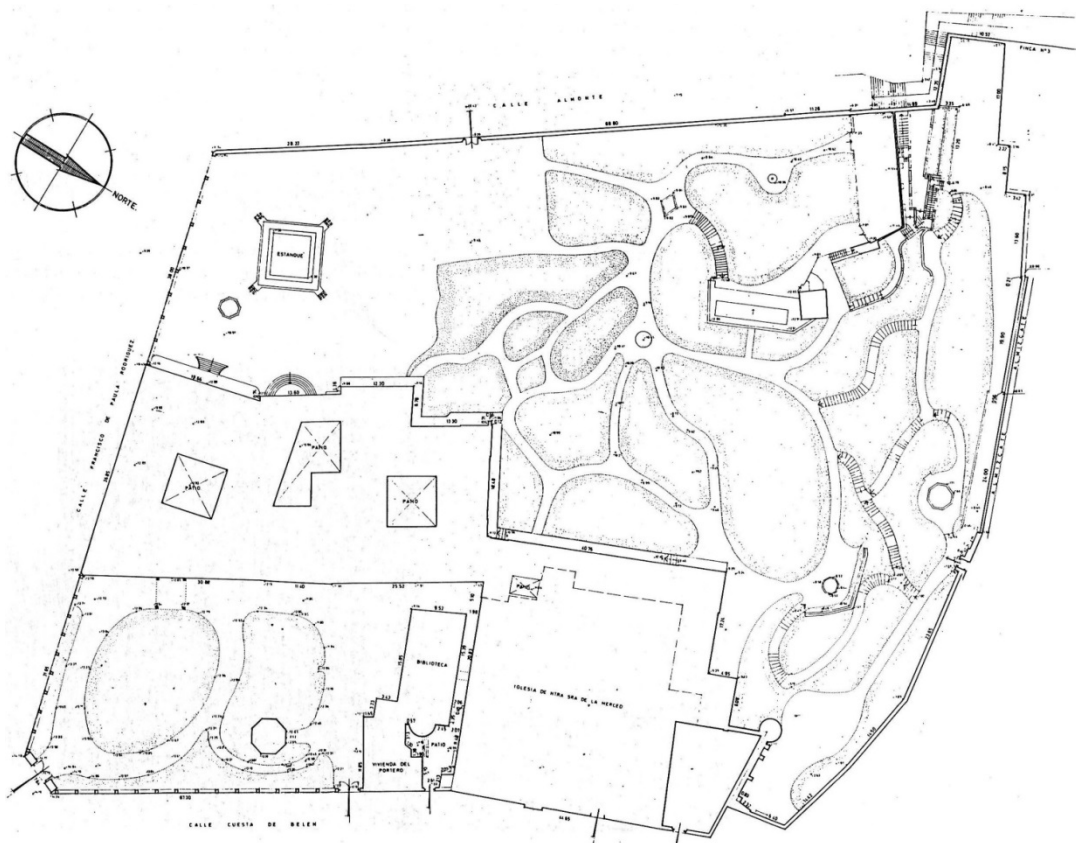
La conformación y el primer diseño de los jardines de este palacio comenzó ya en 1852 de la mano del agrimensor y maestro de obras José Gutiérrez y del jardinero mayor de la Casa de los Montpensier, André Lecolant, en una línea similar a lo que ocurrió en San Telmo y ya tuvimos ocasión de explicar. En el verano de este mismo año, y ya realizada la propuesta de adquisición de la huerta del Convento de la Merced en el mes de Julio, el Duque de Montpensier ordenaba que se llevara a cabo

en El Río Guadalquivir, del Mar a la Marisma, Sanlúcar de Barrameda, Volumen II, Junta de Andalucía, Sevilla, 2011, pp. 297-305.

⁵ AOBS, Leg. 100. P 17. Índice de la titulación de las fincas urbanas que constituyen el Real Palacio y la Bodega de Alcorta, de Enero de 1891.

definitivamente *el desmonte y la limpia del terreno*⁶. Poco a poco, había que reconvertir una antigua huerta descuidada y en desuso en jardín y parque romántico, proyecto que fue modelándose con el tiempo y en plena relación a las fases de construcción del propio palacio.

Como ocurre con el palacio, estos jardines son una obra de aluvión y conjunto, en los que participan desde el mismo Duque, por supuesto, que es el patrono que marca puntuales y claras directrices, y genera la idea general de jardín que quiere y desea, el maestro José Gutiérrez, quién reconoce las casas y huertos de las que parte el propio palacio desde el temprano año de 1851, hasta todos los arquitectos oficiales, como Balbino Marrón o Juan Talavera, y por supuesto, el más importante y probablemente el menos conocido, el jardinero André Lecolant, quien posee un papel rector en el diseño, la estructura formal y la botánica de estos jardines⁷.



Plano general del Palacio y jardines de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda. Planos generales realizados por Domingo y Manuel Fernández.

⁶ AOBS, Leg. 295. P. 1, Estados de obra e indicaciones iniciales del duque, 1852.

⁷ Véanse las aportaciones realizadas en el capítulo de esta tesis referente a los Jardines del Palacio de San Telmo de Sevilla y la obra del jardinero mayor André Lecolant.

Como ya hemos podido comprobar en el capítulo dedicado a los jardines de San Telmo, André Lecolant fue el jardinero mayor de los Duques en todas sus residencias, así como el ingeniero agrónomo que dirigía las explotaciones agrarias que la familia poseía en Andalucía. Vivía en Sevilla, en el Palacio de San Telmo y organizó y trazó todos los jardines de las residencias familiares siguiendo las indicaciones del duque. Se encargó de adquirir las plantas necesarias, dirigió y cuidó el arbolado de recreo, almácigas, viveros, senderos, paseos, bancos y demás adornos. Además, Lecolant visitaba las fincas para dirigir las actividades en cada estación y permanecía en ellas todo el tiempo necesario. De él dependían los demás jardineros, jornaleros y peones que ejercieron su trabajo en los jardines. Julio Hubert fue el segundo jardinero de los Duques. Desarrolló en los primeros años una fuerte actividad en los jardines del Palacio de Sanlúcar, donde vivía, bajo la dirección del Duque y de Lecolant. Sin embargo, fue Francisco Morón el verdadero jardinero de Sanlúcar, donde residía y se ocupaba de los jardines en la época de invierno, cuando los jardineros jefes estaban en Sevilla. Terminó siendo el jardinero jefe de Sanlúcar y también de los jardines de San Telmo cuando Lecolant ya se había marchado a Francia⁸.

El Jardín del Palacio de los Montpensier en Sanlúcar de Barrameda presenta las características propias de los jardines románticos del siglo XIX, pero con influencias propias de las huertas y los jardines islámicos medievales y modernos. Es un jardín mixto, ecléctico, de su tiempo, donde se pueden entremezclar todas las influencias que gusten al propietario o promotor. Antonio de Orleans intentó recrear una representación bucólica y romántica de la naturaleza, casi rousseauniana –como su familia le había transmitido a él y a su hermanos en Francia-, donde las fuentes, los caminos serpenteantes y los estrechos senderos imitaran un auténtico bosque, con pequeñas montañas, elevaciones, grutas, fuentes, laderas naturales cargadas de vegetación y miradores. El desnivel natural de la topografía del terreno, de la barranca sanluqueña, con su pendiente pronunciada y agreste, sirvió para hacer más verosímil el paisaje recreado⁹.

⁸ Véase Rodríguez Doblas, M^a. Dolores, *art cit.*, 2014.

⁹ Puede verse, Rodríguez Romero, E. J. y Prieto González. M., *Haciendo el jardín de las Delicias. Ficción y realidad en relación a los ámbitos de recreo público decimonónicos*, Archivo Español de Arte, LXX, nº 280, 1997, y *Caprichos en el jardín. Ficción y realidad en la escenografía de los ámbitos de recreo publico decimonónicos*, Archivo Español de Arte, LXXI, nº 284, 1998.



Aspecto actual de los jardines del Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda. Fotografía del autor.

Con respecto a la idea de jardín que Antonio de Orleans transmitió a sus jardineros, debemos hacer referencia también a los palacios y jardines que visitó en su especial viaje por Oriente y el Mediterráneo, durante el verano de 1845. En el Cairo precisamente, *el Príncipe se trasladó a los preciosos jardines del Bajá*. Antonio de Latour comenta en sus cartas que *la dulzura del clima ha permitido reunir en estos las plantas más raras*. Esa mezcla botánica exótica y variada sería llevada a la realidad en Sanlúcar. Al parecer, también *examinó Montpensier con la mayor satisfacción la máquina de vapor establecida por Ibrahim en la orilla del Nilo para elevar las aguas al nivel de los jardines de su palacio*. El alto interés de Montpensier por los avances científicos y técnicos le llevó durante su viaje a mostrar gran pasión por comprobar él mismo los avances en los proyectos hidráulicos del Nilo y Suez. Se interesó por el funcionamiento de las máquinas de vapor que impulsan el agua, y visitó junto a los ingenieros M. Mougel y M. Linant las obras del Canal de Suez y otros canales del nuevo proyecto de irrigación para las tierras del Nilo¹⁰.

¹⁰ Antoine Latour *Viaje de S.A.R. el Serenísimo Duque de Montpensier a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas*, fue traducida del francés por Pedro L. A. Dupouy y publicada en Sevilla en 1849, en la Imprenta El Independiente, pág. 63.



Bernhard Fiedler, *Princely garden in Cairo*, grabado de la obra *Travelers in the Middle East Archive*, ca. 1878. Colección particular.

Las fases generales de la construcción de los jardines que tratamos aquí son básicamente dos, aunque la transformación es constante a lo largo de las décadas de la segunda mitad del siglo XIX. Entre 1851, momento de la adquisición de las primeras casas, Seminario y Casa de los Páez –núcleos matrices del palacio-, y aproximadamente el momento de la Revolución de 1868, tenemos la primera gran fase de construcción de los jardines del Palacio Orleans de Sanlúcar. En estos años iniciales de la década de 1850 se limpia el terreno de pequeñas edificaciones, como bodegas o cobertizos que había en las traseras de las casas citadas, y se demuelen algunas casas en la calle Almonte –como la antigua del Hospital de la Madre Ignacia-. Balbino Marrón construyó en estos años una gruesa muralla de contención a los pies de la barranca –en la zona más baja de la antigua huerta de La Merced-, que debía contener el jardín y su vegetación, impedir el corrimiento de tierras y así asegurar también toda la cimentación del palacio¹¹.

¹¹ A OBS, Leg. 459, P. 9. Correspondencia entre Rafael Esquivel e Isidro de las Cagigas, de Enero a Abril de 1856. Obras en Sanlúcar.



Restos de la antigua gruta, frente a la loggia del palacio, y sendero en el sector de la Merced, aspecto actual. Fotografías del autor.

La unión por tanto de estos terrenos situados dentro de la línea de la calle Almonte con los de la antigua Huerta de la Merced, configuraron un amplio espacio de aproximadamente 10.000 m² que conformaron el grueso fundamental de los jardines y el parque del palacio. Junto al sector del antiguo Seminario, frente a la loggia abierta del palacio, se construyó una gran gruta con piedra ostionera al modo de las cuevas manieristas italianas y se establecieron unos parterres y un jardín para los niños. Hacia el edificio del semillero y la barranca, frente a la denominada *Casa de Barbadillo* y sector de la Merced, el terreno se elevaba y descendía formando montículos y pendientes, en una suerte de parque agreste de caminos sinuosos y vegetación fabulosa. Una terraza mirador abría el jardín al Atlántico y constituía un punto privilegiado de elevada visibilidad.

Son los años en los que llegan cajones repletos de semillas y plantas. Había que organizar y diseñar la estructura formal y la botánica del nuevo jardín. Todo procede en principio del Palacio de San Telmo, donde André Lecolant está ya desde 1849 organizando unos incomparables jardines y un imponente parque. De los viveros de Sevilla, Aranjuez y Valencia vendrán todo tipo de simientes, pero puntualmente

también de todas las partes del mundo, como América, Asia, Europa, Norte de África y archipiélagos del Atlántico.

Sin embargo, sabemos que también en Sanlúcar de Barrameda había productores de árboles y viveros, pues sus tierras ricas y fértiles, explotadas de antiguo, eran proclives para ello. Así, Lecolant fue enviado a esta ciudad ya en Octubre del año 1849 para conocer las distintas plantas que se daban en el lugar. Debía estudiar qué plantas se acomodarían mejor en San Telmo y comprarlas. El alcalde de la localidad, Don Rafael Esquivel, recibió una carta del Duque para que el jardinero Lecolant fuera acompañado y se le facilitara todo lo necesario su trabajo¹². El conocimiento que esta carta nos ofrece sobre la gestación de los jardines de San Telmo y Sanlúcar es fundamental, pues Antonio de Orleans se involucra directamente junto a su maestro jardinero, facilitándole y dirigiéndole en su búsqueda de semillas, plantas y árboles.



Plano general del Palacio y jardines de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda. Planos generales realizados por Domingo y Manuel Fernández.

¹² AOBS, Leg. 530, P. 2. Copiador de cartas de la Mayordomía, pág. 91.



Fotografías de tres dibujos atribuidos a Joaquín Domínguez Bécquer sobre los jardines del Palacio de Sanlúcar. Arriba, fuente frente a la loggia, en el centro, jardín y Pabellón del Ángulo, y abajo, escena de paseo por los jardines con pabellón neóárabe, probablemente el edificio del semillero, pero embellecido. Fotografías, Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Tras los diversos destierros de los Duques y la llegada de la Restauración –momento del retorno de los Duques a España-, en torno a 1875, se acomete una ampliación decisiva y fundamental con el derribo de las casas y la tapia que formaban la fachada del palacio por la Cuesta de Belén y la calle Caballeros y la construcción de un enverjado. Con esta actuación, acometida en el año 1876, se ampliaron los jardines aproximadamente unos 2000 m², precisamente en la parte del apeadero o entrada principal, lo que embelleció altamente el acceso al palacio.

Juan Talavera de la Vega pidió al Ayuntamiento los permisos pertinentes para *el derribo de las casas y la tapia* que formaban hasta entonces, como hemos dicho, la fachada del palacio¹³. La bella y archiconocida verja de los jardines de este palacio sanluqueño es obra de este arquitecto sevillano, quien plantea una delimitación más diáfana y ornamental –no mediante un muro como en otras partes del recinto- entre el espacio público de las calles Caballero y Cuesta de Belén y el nuevo espacio privado liberado para jardín en la parte delantera o del apeadero del palacio. Como afirmó entonces el arquitecto municipal de la ciudad –arquitecto de los Duques más adelante-, Baldomero Botella, dicho proyecto *ha de resultar muy conveniente, porque rectifica las líneas en parte de la Cuesta de Belén y mejora las condiciones de viabilidad, aparte del mejor aspecto que ha de ofrecerse al espectador*¹⁴.

El proyecto de enverjado se conserva en parte en el Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda. Pero además, a través de las actas capitulares del Ayuntamiento de Sanlúcar, sabemos que en Abril de 1876 la Comisión municipal de Fomento y el arquitecto Municipal, Baldomero Botella, accedían a que se hiciera *una verja de hierro sobre zócalo de ladrillos y pilares de piedra*, valorándose muy positivamente el proyecto ya que se descubría en él *un pensamiento artístico perfectamente desarrollado y de una importancia monumental desconocida en esta población (...)*¹⁵.

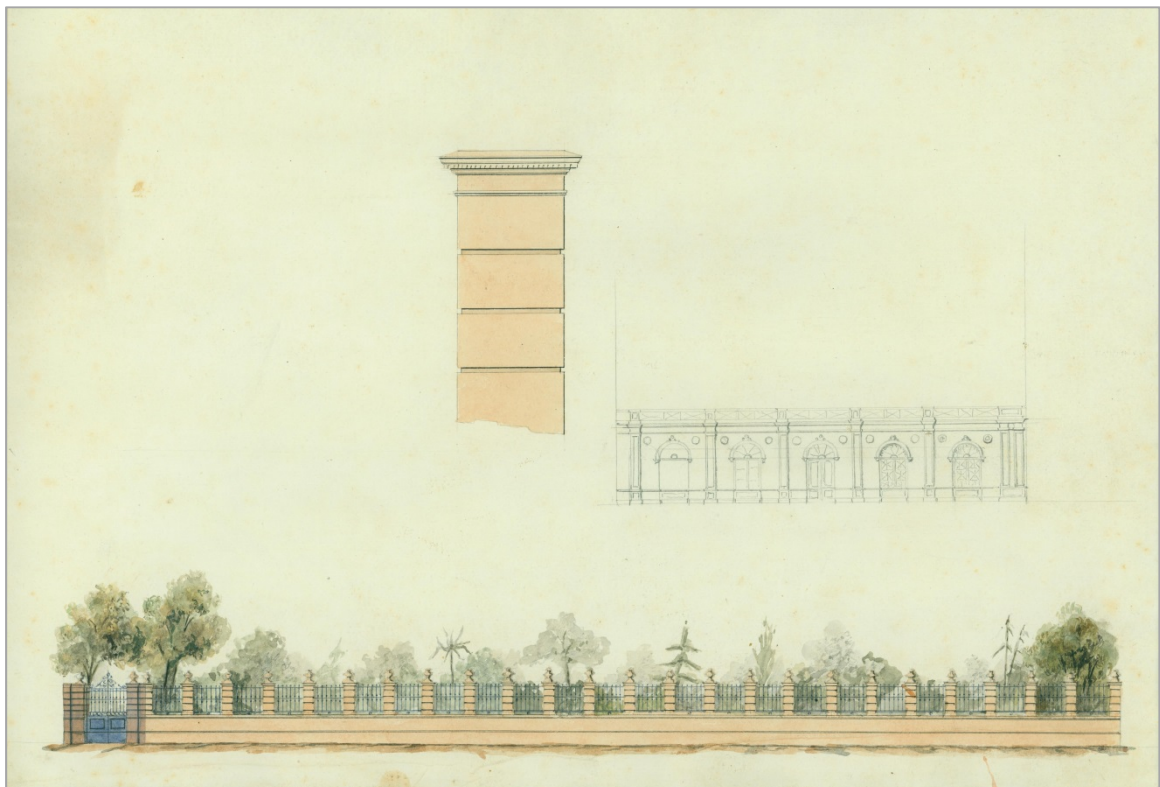
¹³ Archivo Municipal de Sanlúcar de Barrameda (en adelante AMSB), Actas capitulares del Ayuntamiento, 1876.

¹⁴ Citado de Gómez Díaz, Ana, *El palacio Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 1989, Pág. 86.

¹⁵ AMSB, Actas capitulares del ayuntamiento, Abril de 1876. Citado de Gómez Díaz, Ana, *El palacio Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 1989, Pág. 106.



Juan Talavera de la Vega, *Proyecto de enverjado para el Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, alzado general, dibujo a lápiz sobre papel, ca.1876. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.



Juan Talavera de la Vega, *Proyecto de enverjado alternativo para el Palacio de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, alzado general de la verja, detalle de un pilar y alzado a lápiz para mejorar el aspecto de la fachada del palacio en la Calle Caballeros, lápiz, tinta y aguada, ca.1876. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

El *alzado general a lápiz* del proyecto de enverjado que realiza el arquitecto Juan Talavera para este palacio planteaba una línea de delimitación del espacio privado más o menos diáfana; una tapia o cercado sobre la que reposaba una verja de hierro fundido dispuesta entre pilares. La puerta de acceso al jardín delantero se situó en el ángulo entre la Cuesta de Belén y la Calle Caballeros. En hierro forjado, y dispuesta entre dos potentes garitas en obra de cantería y de evidente clasicismo francés decimonónico, cerraba en chaflán para mejorar la circulación en el entorno y la visibilidad del acceso de tan importante residencia.

En la aguada que denominamos *proyecto alternativo* para el alzado general de la verja, y que muestra el detalle de un pilar fajado, Talavera plantea un cercado aún más diáfano, pues en él se disminuye la altura del muro sobre la que reposan los lienzos de la verja de hierro. Sin embargo, este proyecto, que hubiera dado a los jardines y al propio edificio mayor visibilidad, no fue seleccionado por el Duque, que prefirió el otro planteamiento¹⁶.



Verja y acceso principal con garitas del Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda. Aspecto actual.

¹⁶ AOBS, Leg. 278. Proyectos de enverjado para el Real Palacio de Sanlúcar. Arquitecto Juan Talavera de la Vega.

Como en los extensos y pioneros jardines del Palacio de San Telmo, o en los magistralmente levantados en los Palacios de Castilleja de la Cuesta o Villamanrique, la mezcla de zonas más ordenadas y ajardinadas clásicamente, con parterres incluso, y otras partes más agrestes y más propias de un parque a la inglesa o un pseudo-bosque, conformaron unos jardines que envolvieron la arquitectura y la aislaron y protegieron del exterior. Como en otras residencias de los Duques, arquitectura y jardín se relacionan conformando una simbiosis especial y feliz, en una suerte de unión que nos informa de la cuidada y definida idea de residencia nobiliaria que poseía Antonio de Orleans.

5. 8. DE JARDÍN DE ACLIMATACIÓN A RECREO ORIENTALISTA: EL BOTÁNICO DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER EN SANLÚCAR DE BARRAMEDA.

Los Duques de Montpensier, Antonio María de Orleans y Luisa Fernanda de Borbón, llegaron a Andalucía en 1848. El motivo, como sabemos, no estaba relacionado con un gusto obsesivo por la región o por intereses altamente meditados, sino por una concatenación de circunstancias de tipo político. Tras el intento frustrado de instalarse en Madrid, en el ámbito de la Corte¹, los Montpensier fueron desviados hacia Sevilla, dónde los Reales Alcázares de la Monarquía española se convirtieron en su residencia oficial. La baja Andalucía se convirtió así en la tierra del destierro para los duques, pero desde un principio las desventajas de estar alejados de la Corte fueron convertidas en aspectos positivos y oportunidades; el drama inicial de no ser aceptados en Inglaterra o Madrid, lejos de provocar un aletargamiento, frustración o complejo insalvable, fue transformado en acción, dinamismo y coraje personal para hacer de sus vidas una constante demostración de capacidades y poderes².

Instalados definitivamente en Sevilla, y efectuada la compra del Palacio de San Telmo, pusieron en marcha un inteligente proyecto de búsqueda y adquisición de propiedades en toda la Baja Andalucía, especialmente en las provincias de Sevilla y Cádiz. Añadido a este fuerte interés del Duque de Montpensier por comprar fincas y segundas residencias a modo de sitios ducales para el ocio y el descanso, debemos sumar el interés que en Europa comenzaba a haber por la costumbre del *veraneo en los puertos y los baños de mar*. Así, tras la estancia de dos veranos consecutivos en la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, 1849 y 1850, en la que los duques se alojaron en una finca llamada el Picacho, se deciden a comprar unas casas en la parte alta de la barranca sanluqueña con el propósito de construir un Palacio de verano³.

¹ El Palacio de Vista Alegre de Madrid, antigua propiedad de la Reina M^a Cristina de Borbón y heredado por Luisa Fernanda, pudo convertirse en la sede de los Montpensier en el ámbito de la Corte Real, lugar que hubiera sido el lógico y, desde luego, el deseado por los Duques en sus primeros momentos en España. También intentaron comprar La Moncloa y el Palacio del Marqués de Salamanca, pero de todo ello fueron disuadidos. Véase González Barberán, V. *Semblanza de los Orleans*, en Lleó Cañal, Vicente. *La Sevilla de Los Montpensier*, Focus, Sevilla, 1997.

² Para comprender el impacto de la corte de los Duques de Montpensier en Andalucía, especialmente en Sevilla, véase Lleó Cañal, Vicente, op. cit. Focus, Sevilla, 1997.

³ Para un acercamiento a los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda puede verse Pérez del Prado, Santiago, *El Duque de Montpensier y la Sanlúcar de su tiempo*, en *El Palacio Orleans-Borbón de Sanlúcar*. Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 1989.

La población de Sanlúcar entusiasmó a los Montpensier y les pareció *amable y hospitalaria*, de gran belleza paisajística y natural, con la desembocadura del Río Guadalquivir, sus arenosas playas y la inmensa alfombra verde del Coto de Doñana a sus pies⁴. Además, Sevilla estaba comunicada con la ciudad a través del río, por donde circulaban los vapores diariamente y la distancia y tiempo empleado para el traslado no eran considerablemente altos. Por ello, en 1851, los duques comienzan una compra constante de fincas urbanas en la ciudad –Casa de los Páez, Seminario de San Francisco Javier, Casa de los Merinos, Huerta de la Merced y parte del convento- para ir construyendo una caprichosa residencia veraniega, con románticos ropajes neoslámicos, que estaría rodeada de frondosos jardines⁵.

Precisamente para obtener agua para la construcción momentánea del Palacio y para sus futuros jardines, el 2 de Octubre del año 1852 los Duques de Montpensier adquirieron la finca conocida como el Botánico, antiguo y simbólico jardín de aclimatación en tiempos de Carlos IV, que entonces no era más que un conglomerado de trozos dispersos de viña. Doña María de la Concepción Rosales era entonces la propietaria. Con ese propósito de abastecer de agua al Palacio Orleans de Sanlúcar y a sus jardines comenzaron los trámites para la compraventa. La finca era riquísima en aguas subterráneas y desde antiguo eran famosos y conocidos sus pozos.

La noticia de una posible compra de la finca por parte de los Montpensier fue acogida con gran alivio por parte del Ayuntamiento de Sanlúcar. El hecho de que el duque determinase al fin comprar el Botánico para abastecerse privadamente de agua, relajó al común sanluqueño y aminoró el constante y masivo trasvase que se venía haciendo desde hacía unos meses hacia el Palacio principal de los Montpensier. El duque era consciente de que la escasez de agua podía impedir la realización de su sueño. Su Palacio y sus jardines estaban en fase de realización, y las cañerías de la ciudad ni le habían proporcionado el necesario suministro hasta el momento, ni se lo proporcionarían en un futuro⁶. La propietaria, Doña Concepción Rosales, recibió del apoderado del duque en la ciudad, D. Rafael Esquivel, cuarenta mil reales de vellón. *El Jardín Botánico o de aclimatación*, como es denominado en la factura de la

⁴ Latour, Antonio. *La bahía de Cádiz*, Diputación de Cádiz, 1986.

⁵ Para el Palacio de verano de Los Montpensier en Sanlúcar, véase Gómez Díaz, Ana, *El Palacio Orleans-Borbón de Sanlúcar*. Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 1989.

⁶ Véase Pérez del Prado, Santiago, *opus cit.*, pág. 41.

compraventa de 1852, pasaba así a engrosar las propiedades sanluqueñas de los Montpensier⁷.

El Jardín Botánico de la Paz había sido creado por Real Orden en 1805 por el ministro Manuel Godoy⁸, como jardín de aclimatación de semillas y especies procedentes de África y América. Realizaron las obras de proyección y preparación el agrónomo D. Francisco Amorós y el afamado botánico Esteban Boutelou⁹. Por desgracia sabemos que este proyecto ilustrado sólo duró dos años en verdadero funcionamiento, desde 1806 a 1808, fecha del Motín de Aranjuez contra el círculo de Carlos IV y Godoy. Como centro botánico de investigación, en el que llegó a haber unos 25.000 ejemplares de distintos árboles y plantas, siempre hubo objetivos farmacéuticos, pero también agronómicos, pues llegó a haber en el Jardín una colección completa de vides de Andalucía, La Mancha y La Rioja, que serviría de objeto de estudio de cara a la agricultura de la vid. La Sociedad Económica de Amigos del País de Sanlúcar de Barrameda está íntimamente ligada al impulso y al trabajo necesario para que, en un lugar alejado de la Corte, se gestara la primera institución de carácter agrobotánico de su clase en España. Pero también existen ciertos lazos familiares entre los hombres fuertes y de confianza de Godoy, como Amorós, y personajes de gran importancia en la Sanlúcar de aquel tiempo, como Francisco de Terán, que son decisivos para el mecenazgo ministerial y real¹⁰.

⁷ Archivo Orleans-Borbón de Sanlúcar de Barrameda (En adelante AOBS). Documento original en Legajo 586. Pieza 7.

⁸ Sanlúcar recibe a finales del siglo XVIII, durante la estancia de la XIII Duquesa de Alba, casada con el XV Duque de Medina Sidonia, a altas personalidades, entre ellos Goya. Ello provoca un revulsivo en la ciudad que acabará por aumentar su ambiente ilustrado, ahora en conexión con la Corte de Madrid. Véase De Demerson, Paula, *Sanlúcar de Barrameda en la corriente de la Ilustración*, Diputación de Cádiz, 1976.

⁹ Para la figura de Esteban Boutelou en relación al Jardín Botánico de Manuel Godoy, véase: Ruiz Lagos, Manuel, *El botánico madrileño Esteban Boutelou y el arte y ciencia de la agricultura vinícola jerezana*, en *Anales del Instituto de Estudios madrileños*. Madrid, 1974. Para la relación de botánicos que ponen en marcha el Jardín Botánico de Sanlúcar véanse los diferentes artículos del libro del *Bicentenario de Esteban Boutelou y Simón de Rojas Clemente*, coordinado por Jorge Pascual Hernández, en la colección *El arado y la red*, de la Consejería de Agricultura y pesca de Andalucía, Sevilla, 2008.

¹⁰ Véase Girón Sierra, A. y Barquín Sanz, J. “*Clemente y Boutelou en la Sanlúcar de Terán y Godoy. Botánica, Agricultura y Mecenazgo*”, en *Bicentenario de Esteban Boutelou y Simón de Rojas Clemente*, coordinado por Jorge Pascual Hernández, en la colección *El arado y la red*, de la Consejería de Agricultura y pesca de Andalucía, Sevilla, 2008, pp. 171-193.



Vista parcial de El Botánico. Fotografía de 1950. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.

Tras el Motín de Aranjuez y la pérdida de poder de Godoy, el Botánico se destruyó, se deshizo y fue subdividido en pequeñas parcelas privadas. Diversas crónicas para la historia de la ciudad cuentan para ese momento que el domingo 27 de Mayo de 1808, “*el populacho bárbaro...en odio al favorito y a todo lo que él había fundado fuese bueno o malo*¹¹” recorrieron las calles de Sanlúcar, destrozando los símbolos relacionados con Godoy, llegando a las tres de la tarde al Botánico, que “*fue robado y quemado por titularse Jardín de la Paz*¹²”. A partir de esta fecha que da paso a la Guerra de la Independencia y al posterior reinado de Fernando VII, la desidia y la venta de los terrenos del Jardín ponen fin a uno de los más grandiosos símbolos de la Ilustración española en tierras andaluzas.

La parcela de Doña Concepción Rosales, que adquieren los Montpensier, era la mayor de las propiedades surgidas de una subdivisión progresiva entre 1809 y 1852, todas pertenecientes en origen al Jardín Botánico de aclimatación del ministro

¹¹ F. Guillamas y Galiano, *opus cit.*, 1858, pág. 213.

¹² Archivo Municipal de Cádiz, Leg. 3.420, SEGAP, Carta de Juan Colom a la SEGAP, fechada en Sanlúcar el 4 de Diciembre de 1843. Citado en Cabral Chamorro, Antonio. *Agronomía, agrónomos, y fomento de la agricultura en Cádiz, 1750-1855*. Publicaciones de la U.C.A. 1995.

ilustrado¹³. Al ser históricamente un lugar rico en aguas y unos terrenos magníficos para la agricultura, muy cercanos además al centro de la localidad, el Botánico se convirtió para el duque en un objetivo que no podía esperar, organizando su explotación y ampliándola con el tiempo.

André Lecolant, especialista en agronomía, botánica y jardinería, adecuó el terreno tras la compra de los Montpensier en Octubre de 1852, para convertirlo en finca de explotación agrícola y en jardín campestre privado para la familia Orleans. Sin embargo, el objetivo primordial de la compra de estos terrenos fue el de la creación de un gran centro de extracción de aguas. El Botánico pasó a ser el acuífero de los Montpensier, pues en toda la finca se encuentra fácilmente agua a escasos metros de profundidad. Para ello se restablecieron y prepararon los pozos y las norias, que desde entonces se conservaron en perfecto estado de funcionamiento¹⁴.

La iniciativa de crear paradisíacos jardines en sus residencias y sitios – una constante en los duques-, como en Sevilla, Castilleja y Sanlúcar, llenos de plantas y árboles exóticos traídos de todos los lugares del mundo, los llevó, a ellos y a sus jardineros, a una ávida y permanente búsqueda de agua, así como a la necesidad de inventar mecanismos para trasvasarla y conducirla a los lugares deseados. Precisamente en el viaje que el duque realiza por Oriente en 1845, justamente en El Cairo, “*el Príncipe se trasladó a los preciosos jardines del Bajá*”. Antonio de Latour, su preceptor y acompañante, afirma en su libro sobre el recorrido que “*La dulzura del clima había permitido reunir en estos las plantas más raras*”. Y comenta, que también “*examinó Montpensier con la mayor satisfacción la máquina de vapor establecida por Ibrahim en la orilla del Nilo para elevar las aguas al nivel de los jardines de su palacio*”¹⁵.

¹³ Véase Márquez Hidalgo, Francisco. *El Jardín Botánico de la Paz de Sanlúcar de Barrameda*. Editorial Pequeñas Ideas, Sanlúcar, 2002, pp. 63-68.

¹⁴ En estos momentos el duque solicita al Ayuntamiento de Sanlúcar la compra de las cañerías de barro que pasaban por este entorno de la ciudad y llegaban hasta la Iglesia Mayor. El Ayuntamiento las había sustituido por unas de hierro y, por unanimidad, acordó cedérselas a los Montpensier gratuitamente. En Pérez del Prado, Santiago, *opus cit.*, pp. 41-42.

¹⁵ El duque realizó en el verano de 1845 un viaje por el mediterráneo oriental en nombre de la Monarquía francesa, fomentando un proteccionismo colonialista que ya había comenzado décadas atrás. Lo acompañó el escritor e hispanista francés Antonio de Latour, su profesor. Véase Latour, Antonio. *Viage de S.A.R. el Serenísimo Duque de Montpensier, a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas*. Edición traducida del francés por D. Pedro L. A. Dupouy y publicada en Sevilla en 1849. Imprenta de El Independiente, pág. 63.

Los palacios y jardines contemplados en el viaje a Oriente impresionaron al duque. Es altamente representativo el interés que demuestra en el jardín del Palacio de Ibrahim, a orillas del Nilo, por una flamante máquina de vapor recién instalada. Teniendo en cuenta la posterior afición de Montpensier por estas máquinas de innovación, por sus diversos y diferentes usos y utilidad, no extraña la admiración que sintió por la función que semejante artilugio prestaba en los jardines del Bajá de Egipto. Esta máquina llevaba el agua del Nilo a todos los niveles del terreno del jardín de Ibrahim. Unos pocos años más tarde, en los jardines de San Telmo y en el Botánico, se instalarán algunas de estas máquinas con el mismo objetivo: hacer que el agua fuera impulsada con la suficiente fuerza como para trasvasarla al antojo a todos los lugares necesarios, principalmente al Palacio, situado en la zona alta de la Barranca sanluqueña.

La finca El Botánico, extramuros de la ciudad, pero muy cercana, es administrada y explotada como una propiedad agrícola más, de las tantas que los duques comenzaron a explotar en la Baja Andalucía. Sin embargo, precisamente por su cercanía al entorno urbano, por su propia historia como símbolo para la Ilustración española, como jardín experimental de aclimatación, y por su principal utilidad como rico acuífero, los Montpensier no la tratarán como una simple propiedad agrícola. El Botánico, con el paso de los años, acabaría convirtiéndose en una preciosa propiedad mitad campestre, mitad ajardinada, en parte productiva y, en parte, caprichosa.

A lo largo de las décadas de 1850 y 1860, recién comprada la finca, y hasta las de 1880 y 1890, momento de la muerte del duque, todas las pequeñas construcciones del Botánico, los pozos, sus norias y depósitos, las casas de los guardas, la portería, serán reformadas y decoradas en el exterior, otorgándoles una apariencia de verdaderos caprichos arquitectónicos neoislámicos. Serán convertidas en pabellones, kioscos o torrecitas de planta poligonal, con un sin fin de pequeños arcos de herradura, con un estilo que podríamos aproximar en parte al nazarí, en parte al mudéjar, y que se muestran majestuosas en combinación con el carácter agrícola y campestre del Botánico. Como es evidente, esta finca no cumplía entonces, como no lo cumple hoy día, una función meramente agrícola. Ha sido siempre un hito singular e importante en Sanlúcar, desde lo que fue y significó en la ciudad de la primera década del siglo XIX, en las postrimerías de la Ilustración, hasta lo que será en su renacimiento con los

Montpensier. El carácter internacional de los Montpensier hará de esta propiedad una finca de recreo inspirada en otras tantas en Europa, sin parangón en su entorno¹⁶.

Pasando a un análisis más pormenorizado de la evolución del Jardín Botánico ya en manos de los Orleans, debemos tener presente que todas las propiedades sanluqueñas de los duques poseen básicamente tres periodos constructivos que se corresponden con los años en activo de los tres arquitectos principales que trabajan para la Casa de Montpensier en su larga estancia en Andalucía. Estos tres arquitectos, el primero, Balbino Marrón y Ranero¹⁷, en segundo lugar Juan Talavera de la Vega y, por último, Baldomero Botella, todos arquitectos municipales de sus propias ciudades, -Sevilla para los dos primeros y Sanlúcar para el último-, destacados especialistas con las más altas responsabilidades y situados en la primera fila de la disciplina arquitectónica y constructiva, marcan las tres fases que con claridad pueden delimitarse para el Palacio Orleans y los caprichos del Botánico, en Sanlúcar¹⁸.

El año de 1852 es de fuerte y dinámico ritmo en las recientes propiedades sanluqueñas de los Montpensier. El Botánico había sido comprado en Octubre de ese mismo año, y en Noviembre, tan sólo un mes después, se pagan decenas de jornales constantemente, diarios y semanales, para mantener a una larga lista de trabajadores contratados. Las *carretas de material del Palacio de la Infanta al jardín Botánico* no paran y muestran el trasiego y el ambiente de la preparación y puesta a punto del nuevo Jardín Botánico. El encargado directo y diario de estos trabajos constructivos en estos años iniciales es el aparejador José Concha¹⁹, que obedece órdenes de Balbino Marrón

¹⁶ Podríamos relacionar estos caprichos arquitectónicos con un gusto aristocrático muy antiguo en la Historia y a través de todo tipo de geografías, tendente al disfrute estético en fincas agrícolas y jardines, pero también proyectados para divertir y entretener. Como referencias capitales para este tema, véanse: Ackerman, J. *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, Princeton, 1993. Hussey, Cristopher, *English Country Houses, Mid and Late Georgian*, Londres, 1986. Wiebenson, D, *The Picturesque Garden in France*, Princeton, 1978.

¹⁷ Véase Suárez Garmendia, J. M., *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del Siglo XIX*. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1986. Falcón Márquez, T., *El Palacio de San Telmo*, Gever, Sevilla, 1994. Rodríguez Barberán, F. J. *El plano del Cementerio de San Fernando, obra de Balbino Marrón y Ranero*, Archivo Hispalense, Nº 221, Sevilla, 1989. Hasta 2014, año en que Mercedes Linares presentado en la Universidad de Sevilla una tesis doctoral sobre Balbino Marrón, no había estudios globales que valoraran como es debido la obra de este gran arquitecto sevillano de mediados del siglo XIX. De igual manera ocurre con Juan Talavera de la Vega y otros artífices de la época.

¹⁸ Otras construcciones ducales en la ciudad de Sanlúcar, como el amplio y espectacular edificio de las Caballerizas de la Calle Baños es obra íntegra de Baldomero Botella, finalizada en 1885, y por tanto de la última etapa constructiva en las propiedades de los Duques.

¹⁹ Desde 1854 y durante toda la década de 1860, aparecen en muchas facturas de materiales y listados de nóminas de empleados las firmas de José María Ríos y José Concha, aparejadores, y la de Balbino

para lo referente a obras constructivas de pozos, norias, canalizaciones y obras domésticas, y del jardinero André Lecolant, para los asuntos agrícolas y botánicos. José Concha es el mismo aparejador que controla la ejecución directa de las obras en el Palacio en estos años, ya en marcha tras ser comprado en Noviembre de 1852 el edificio en el que había estado en funcionamiento el Seminario conciliar de Sanlúcar y la Casa de la Familia Páez de la Cadena, que ahora pasan a convertirse en los dos núcleos matrices del gran Palacio Orleans. El trasiego y compra de materiales para la adecuación de las nuevas adquisiciones patrimoniales de los Montpensier en la ciudad - maderas, cal, ladrillos, agua, piezas de hierro labrado, cristales, persianas, piezas ornamentales, etc...- es algo abrumador. Se podría hablar de un frenético ritmo de trabajo impuesto por los nuevos propietarios para estas tempranas fechas con el objetivo de poder veranear ya en 1853 en sus propiedades particulares²⁰. Es ahora cuando se llevan a cabo las obras que permitirán pasar el agua de los pozos del Botánico al Palacio a través de nuevas cañerías, permitiendo esto al Ayuntamiento de Sanlúcar despreocuparse del apabullante caudal de agua necesario para las obras y jardines en el Palacio Orleans.



Palacio Orleans-Borbón, obra de Balbino Marrón y Juan Talavera de la Vega, 1852-1880. Tarjeta postal de principios del siglo XX. Sanlúcar de Barrameda.

Marrón. En AOBS, en un amplio y variado número de Legajos referentes a Castilleja de la Cuesta y Sanlúcar de Barrameda.

²⁰ AOBS, Leg. 586, P. 8. Estados de obra, Sanlúcar, 1852.

Según el estado en que se hallan los trabajos en el Palacio de Sanlúcar a 28 de Febrero de 1859, con el aparejador jefe José María Ríos a las órdenes de Balbino Marrón, el Botánico continúa adecuándose para los objetivos en los que venimos insistiendo. José María Ríos afirma que este mes *en el Botánico está un oficial construyendo los pasos de agua y poniendo dientes al hueco del pajar y reparando las casillas. (...) Están ya hechos los pasos de agua y cuatro puentes para salvar el arroyuelo*²¹.

En esta primera fase de obras dirigidas por Marrón y Ríos para todo lo arquitectónico, justo en las décadas de 1850 y 1860, Julio Hubert, el jardinero de los duques en Sanlúcar, trabaja en el jardín del Palacio y el Botánico. Toma las decisiones con respecto a lo que debe hacerse en temas agronómicos y botánicos, aunque por encima de él está André Lecolant, que desde Sevilla supervisa todo lo relativo a los diseños de los jardines de los Montpensier en todas sus propiedades. En cartas de Enero-Abril de 1856, de Rafael Esquivel a Isidro de las Cagigas, secretarios de los duques en Sanlúcar y Sevilla respectivamente, se habla constantemente de Marrón, Ríos y Hubert. (...) *Hoy vendrán a Sanlúcar Marrón y Ríos, así que suspendo mi viaje*, comenta Esquivel a Cagigas el 28 de Enero de 1856. (...) *Hubert, el jardinero, dice que los naranjitos no se lleven al Botánico, sino que se queden en el jardín del Palacio*, comenta igualmente Esquivel a Cagigas en carta de 18 de Febrero del mismo año²².

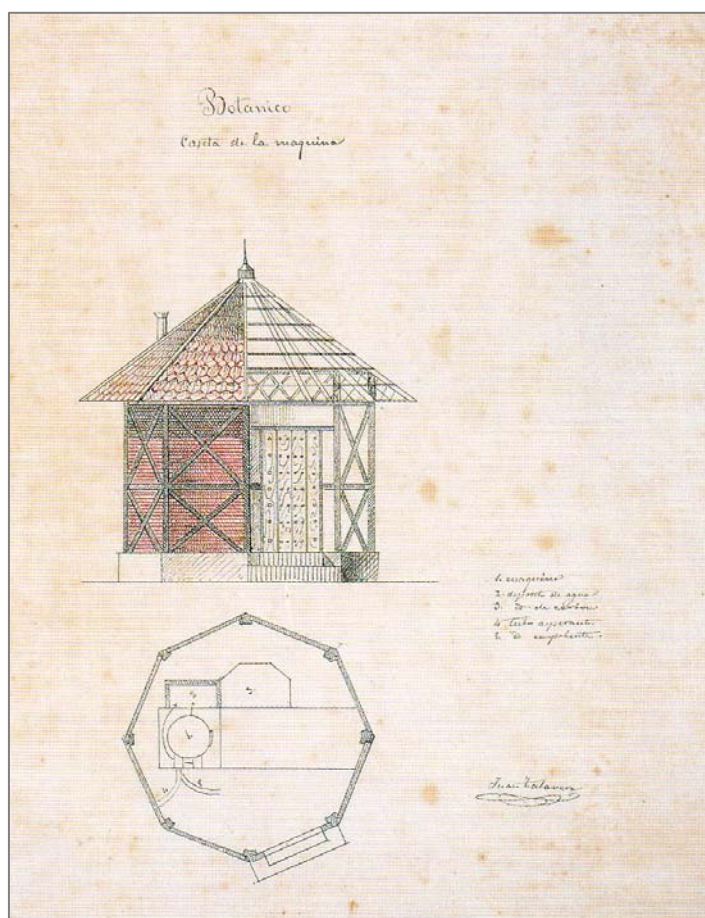
Tras la compra en 1868 de una parte del Palmar de San Sebastián, terreno colindante al Botánico, se amplía la propiedad y se pretende construir un *edificio urbano*²³, que suponemos, podría tratarse de la edificación de la primera casa del guarda que se construye en la finca, con una posible bodega o almacén anexo. En carta del 4 de Abril de 1868, Rafael Esquivel comunica a Isidro de las Cagigas –administradores de los duques-, *que preciso es cercar el terreno adquirido en el Botánico, encauzar las aguas del arroyo y levantar el terreno en que en su día se ha de construir ese edificio*²⁴.

²¹ AOBS, Leg. 274, P. 1. Estados de obra, Sanlúcar, 1852.

²² AOBS, Leg. 459, P. 9. Correspondencia, 1856.

²³ Por ser pantanosa y poco aprovechable para la agricultura la parte en la que estaba interesado Montpensier, el Ayuntamiento decide la cesión voluntaria de los terrenos, cosa que no es aceptada por el duque y por tanto son comprados. AOBS, Leg. 100, P. 29.

²⁴ Esquivel y Cagigas, secretarios de los duques, hablan de la necesidad de hacer una empalizada de madera que cerque todo el Botánico, la cual será proyectada por el arquitecto Juan Talavera en los meses siguientes, de la canalización de un arroyuelo que discurre por la finca y de la preparación del terreno



Juan Talavera de la Vega, *Proyecto de caseta para máquina de vapor en El Botánico*, dibujo a lápiz. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.

Desde la muerte de Balbino Marrón, en 1867, Juan Talavera de la Vega, uno de sus discípulos más dinámicos y aventajados, se convierte previa solicitud, en el Arquitecto oficial de SS. AA. RR. los Duques de Montpensier para todas sus propiedades en Andalucía, con la misión de acometer todas las obras constantes de reformas que los duques decidiesen realizar en Sevilla, Castilleja, Villamanrique o Sanlúcar²⁵. Pasa Talavera a ocuparse así de las obras de Sanlúcar, prosiguiendo con las obras de construcción y reformas del Palacio Orleans, y con las obras menores del Botánico.²⁶ De Talavera existe un proyecto a lápiz de una *caseta para una máquina de vapor* para El Botánico, firmado pero no fechado, aunque muy probablemente sea de la década de 1870. Esta caseta, de arquitectura entramada en madera, albergaría una máquina de

para la construcción de la primera casa del jardinero (conocida después como *del guarda*) del Botánico, que no se finalizará hasta unos diez años después. A OBS, Leg. 463, P 9.

²⁵ Inmediatamente después de la muerte de Balbino Marrón, Juan Talavera comunica a los duques, a través de una carta de presentación conservada en el A OBS, su disposición para continuar con el puesto de su maestro.

²⁶ Son estos también los años en los que Juan Talavera, reaprovechando columnas y materiales sobrantes del Palacio principal, proyecta y construye la entrada principal de la finca, dignificándola con seis columnas toscanas y una magnífica verja de hierro.

vapor de la sevillana Fundición de Manuel Grosso, que impulsaría el agua de un pozo de la finca²⁷. En estos años se están comprando también al señor Grosso *bombas hidráulicas para las máquinas de vapor de los jardines*, y se están instalando cañerías de metal para conducir las aguas en los jardines del palacio principal²⁸. No sabemos si este proyecto de caseta para el Botánico fue llevado a cabo, pero en cualquier caso fue posteriormente sustituido, en la época de Baldomero Botella.

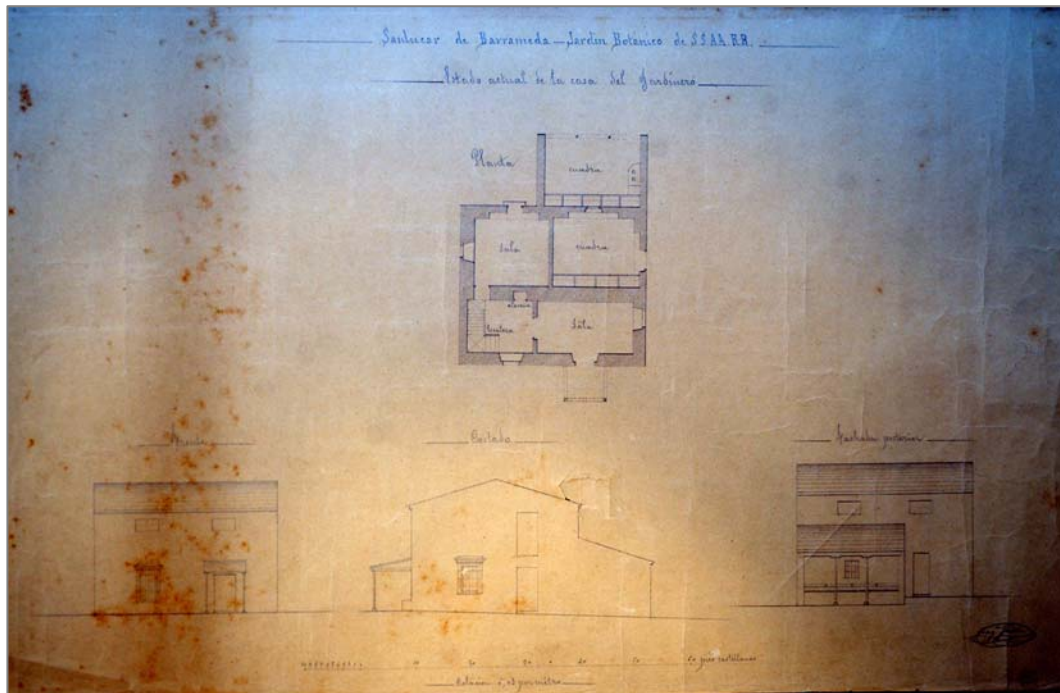
Entre los años de 1877 y 1878 se percibe a través de la documentación del Archivo Orleans-Borbón una mayor actividad en obras de mejora y reformas en las propiedades de Sanlúcar, desde los dinámicos y frenéticos tiempos iniciales de Balbino Marrón. Ahora, Juan Talavera, Joaquín Fernández, arquitectos de los duques en Sevilla, y el aparejador Antonio de Padura, son los encargados de las actuaciones en la década de 1870, consistentes básicamente en continuar en el palacio principal las obras no concluidas, hacer ampliaciones, mejoras y cambio de materiales viejos por otros nuevos; en realidad, y como es evidente, el primer objetivo de los duques en Sanlúcar es dicho palacio.

Para estos años de la década de 1870 sabemos que se está pensando y proyectando una casa nueva para el jardinero o guarda del Botánico²⁹. Sabemos que este arquitecto realizó un proyecto de *casa para el guarda o jardinero* del Botánico, de preciosistas y eclécticas formas, con un carácter rural de *cottage* de tonos norteeuropeos, pero este proyecto nunca llegó a materializarse, aunque se conserva el Proyecto. Joaquín Fernández se concentra por ello en unas obras en la casa del jardinero ya existente, que era en realidad bastante reciente; una construcción reducida, muy simple y funcional, de la que este arquitecto había hecho un plano y unos alzados para mostrar *su estado actual*, un estudio previo al de su preciosista proyecto de casa por realizar y nunca llevado a buen término.

²⁷ En el Libro de Cuentas nº 215, aparece una máquina de vapor para el Botánico incluida en la nómina de gastos del mes de septiembre de 1878. Juan Talavera es el encargado de dicho gasto. AOBS.

²⁸ AOBS, Leg. 562, P. 3. Compra e instalación de bombas hidráulicas a Manuel Grosso, Sevilla.

²⁹ AOBS, Leg. 562, P. 4. En Mayo de 1878 el arquitecto Joaquín Fernández afirma que “*en el Botánico (...) sólo falta concluir el retrete de la casa nueva del guarda*”. Existe plano del arquitecto Joaquín Fernández sobre el “*estado actual de la Casa del Jardinero del Botánico*”, que pensamos pudo ser la casa del jardinero -después del guarda Vicente Barriga- antes de las reformas posteriores de Baldomero Botella (Fig. 5)



Joaquín Fernández, Arquitecto. *Estado actual de la casa del jardinero del Jardín Botánico de Sanlúcar*, ca. 1870. Planta y alzados. Dibujo a pluma. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.

Dejando atrás los años de Balbino Marrón, Juan Talavera y Joaquín Fernández, podemos afirmar que será en la década de 1880, ya en la época del Arquitecto Baldomero Botella, cuando en el Botánico se afronte una serie de reformas y mejoras importantes. Llega un gran momento para esta extensa finca periurbana, pues en estos tiempos es cuando el Botánico toma el cariz de jardín y de recreo orientalista, y en parte pintoresco. Se acondiciona la propiedad para un fin que, sin chocar con su utilidad agrícola, transforma el Botánico en verdadero jardín de ocio y disfrute visual, con sus caprichos arquitectónicos –que en realidad tienen uso y utilidad-. La casa del jardinero (o *del guarda*), y la casa portería, en las cercanías de la entrada del servicio –no principal-, ambas en estilo neoárabe, la casa suiza o de la alberca, de tono centroeuropeo, el Kiosco neoárabe en hierro fundido del Pozo Nuevo y el pozo grande o Torre, arropados desde ahora con formas neoislámicas, así como un chozo de madera y paja, de gran impacto bucólico, conforman la larga lista de caprichos de arquitectura, pensados y diseñados para ambientar un original recreo para el paseo, altamente exquisito y exótico.

Baldomero Botella³⁰ fue Arquitecto municipal de Sanlúcar de Barrameda entre 1874 y 1882 y Arquitecto Interventor del Palacio de los duques en Sanlúcar, con las funciones asimismo de administrador de SS. AA. RR. en la ciudad, entre los años de 1882 y 1886. Encargado del mantenimiento, conservación y supervisión administrativa del Palacio Orleans en estos años, es el artífice del definitivamente alcanzado retiro orientalista sanluqueño de los Montpensier. Baldomero Botella construirá también las Caballerizas ducales de la calle Baños, en el consabido estilo neomudéjar, y otorga al Botánico el comentado aire de exótico recreo. Es él quien consigue en pocos años, entre 1882 y 1885 aproximadamente, dar unidad formal y estética a la totalidad de las propiedades de los duques en Sanlúcar. A partir de sus actuaciones se asentaba en la ciudad un estilo orientalizante, islamizante, propio de los Montpensier y su gusto arquitectónico, que habría de tener larga fortuna en la zona en los años del inminente cambio de siglo³¹.



Fotografía con la vista del Pozo grande, conocido como *la Torre*, y la *Casa del Guarda Vicente Barriga* al fondo, en El Botánico, obras de Baldomero Botella. Fotografía de 1950. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.

³⁰ No hay por el momento estudios que determinen y valoren la obra arquitectónica y constructiva de este arquitecto municipal de Sanlúcar de Barrameda. En este artículo analizamos sus obras dentro del Botánico, todas en la línea del gusto orientalista e islamizante del Duque de Montpensier. Por otro lado, existen varios de sus proyectos arquitectónicos en el Archivo Municipal de Sanlúcar de Barrameda.

³¹ En el libro *El Palacio Orleans-Borbón de Sanlúcar* (1989), su autora, Ana Gómez Díaz, apunta con una serie de fotografías la fuerte influencia del Palacio Orleans en la arquitectura del primer tercio del siglo XX en Sanlúcar.

El Botánico siempre fue una finca de explotación agrícola, a la que poco a poco, y a lo largo del tiempo que los duques fueron pasando en Sanlúcar, se unió la función de huerta y jardín semiurbano. El Botánico producía fundamentalmente frutas, vid, pastos, leña, piñones y agua para el palacio, aunque también se mantenía a un ganado diverso. En un documento de 1872 sobre la administración de las fincas de Sanlúcar el administrador de estos años comenta algo bastante revelador: *La proximidad a la Ciudad la hace a propósito (al Botánico) para utilizar más sus productos. La parte de viñas mientras exista debe llevar su cuenta separada, así como lo de (referente a) jardín, puesto que es un exceso de gasto que no puede considerarse como útil sino como capricho*³². En estas palabras del administrador Francisco Morón está la clave para entender la doble función que con el tiempo fue adquiriendo esta rica y singular finca. A los ojos de este trabajador, persona de obligados objetivos administrativos, el Botánico es utilidad y capricho, ambas cosas. Explotación agrícola que da beneficios, por un lado, y recreo botánico que genera gastos por otro, con cuentas, como él mismo apunta, que deben ir separadas, pues nada tienen que ver unas con otras.

Precisamente durante las décadas de 1870 y 1880, después de la quiebra del proyecto político de Montpensier, caídas ya sus esperanzas de poder convertirse en el nuevo monarca de los españoles, y tras la confirmada restauración de Alfonso XII como nuevo monarca de la dinastía Borbón, parece que su mirada se vuelve hacia las propiedades familiares de Andalucía. Montpensier se recluye entre Sevilla y Cádiz, pese a los numerosos viajes que seguirá efectuando a toda Europa. El Palacio de Sanlúcar se convertirá, junto al coto de Torre Brea y el Botánico, en una buscada delicia, dónde se lleva una vida placentera, en la que se combina la caza, los paseos y la recogida de la uva en los momentos de vendimia.

Como afirma el profesor Lleó Cañal, para Montpensier la agricultura, el contacto físico y directo con la tierra, parecía ser una fuente capaz de inspirar virtudes morales, de templar el espíritu, casi vista desde una perspectiva procedente y relacionada con el

³² AOBS, Leg. 624, P. 6. Documento de 1872, referente a la administración de las fincas sanluqueñas y a sus rendimientos. Probablemente fuera un escrito de Francisco Morón, administrador de SS. AA. RR. en Sanlúcar, a Francisco Romero, administrador general de los Duques en Sevilla para dicha fecha.

mito del Buen Salvaje de Rousseau³³. Una colección de dibujos de su artista de cámara, Joaquín Domínguez Bécquer, nos muestra a Montpensier en mangas de camisa y acompañado de su familia asistiendo a las labores agrícolas de sus fincas andaluzas. En los dos que presentamos aquí, de 1870, la familia Montpensier aparece vendimiando en el Botánico, pero con detenimiento y casi placenteramente, disfrutando de una jornada de aprendizaje junto a la naturaleza. El duque dirige entre vides y espuestas de mimbre, como si de un simple hacendado que dedica unos días a ocuparse personalmente de su cosecha vitivinícola se tratara. En el otro dibujo los duques y los pequeños Infantes aparecen prensando la uva mientras unas mujeres eligen y seleccionan los mejores racimos, rodeada toda la escena por los grandes pinos del Botánico³⁴.

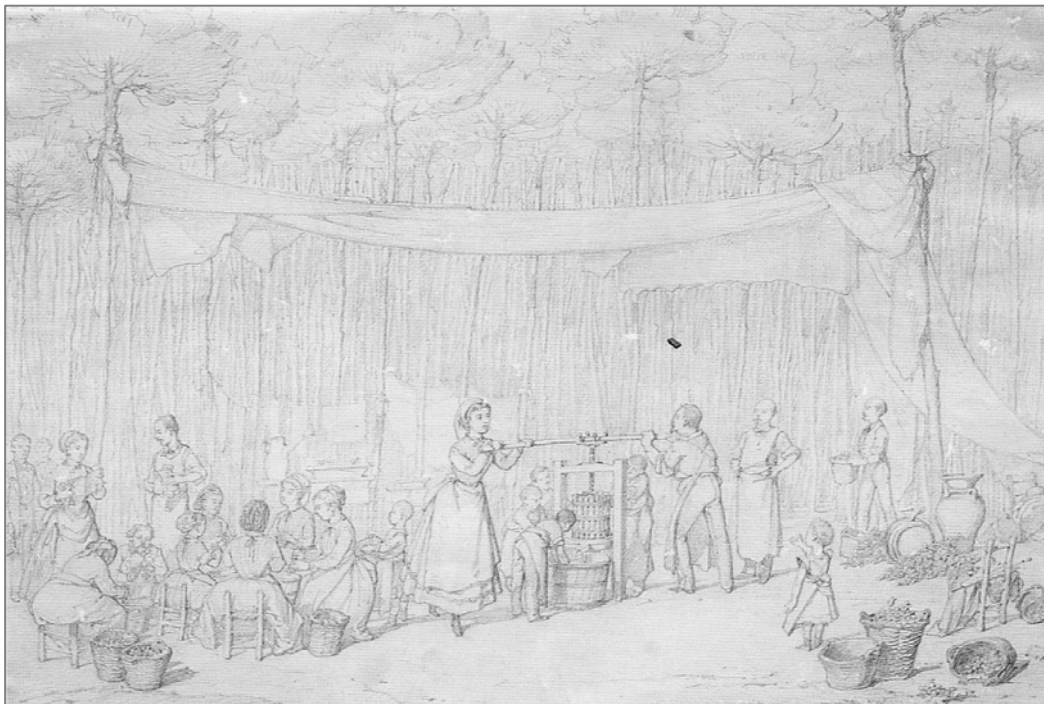
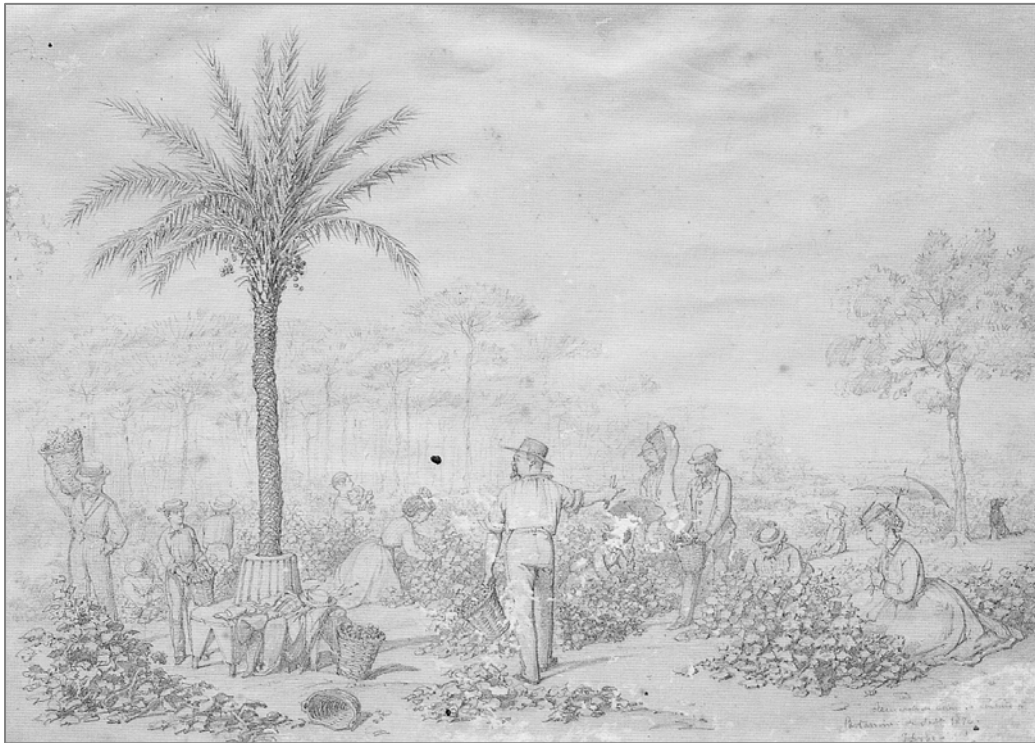
En una *Relación de plantas compradas para dicha finca por orden de S. A. R.* el 26 de Enero de 1867³⁵, se manifiesta el interés del duque por transformar el Botánico en jardín para ser recorrido y paseado, un lugar agradable para poder detenerse con su familia y realizar labores campestres. *Setenta Rosales, dieciséis melocotoneros, veinticuatro peros y manzanos, noventa y seis plantones de higueras, cuatro nogales, doscientos plantones de ciruelos, diez limoneros, cuatrocientos sarmientos de Moscatel, y un largo etc.* de frutales y plantas fueron incorporados y cultivados desde entonces. Es evidente que la propiedad no sólo cumplía funciones meramente agrícolas, pues su proximidad al Palacio la hacía ideal para el pasatiempo y el ocio campestre en los días de vacaciones³⁶.

³³ La huerta de San Telmo incluía pequeños bancales donde los pequeños infantes plantaban diversas especies y trabajaban la tierra. Véase Lleó Cañal, V. op. cit. pp. 48 y 49. Y González Barberán, V. op. cit. p. 230.

³⁴ El duque plantó numerosos pinos en el Botánico con el objetivo de crear ciertos espacios boscosos, muchos de los cuales procedían de los piñones del Jardín de Valsaín, simbólica propiedad madrileña de la Monarquía española.

³⁵ A OBS, Leg. 600, P. 1. *Relación de plantas compradas para el Botánico por orden de S. A. R.* el 26 de Enero de 1867.

³⁶ Existe un plano topográfico del Botánico de la época de Talavera de la Vega y Joaquín Gutiérrez – década de 1870/80- en el que figura un proyecto, nunca llevado a la realidad, de *estufa*, lo cual refuerza la idea de transformar el Botánico en jardín, en parte, para el ocio y la contemplación.



Joaquín Domínguez Bécquer, *Recuerdos de una vendimia en El Botánico*³⁷, 1870, lápiz sobre papel. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.

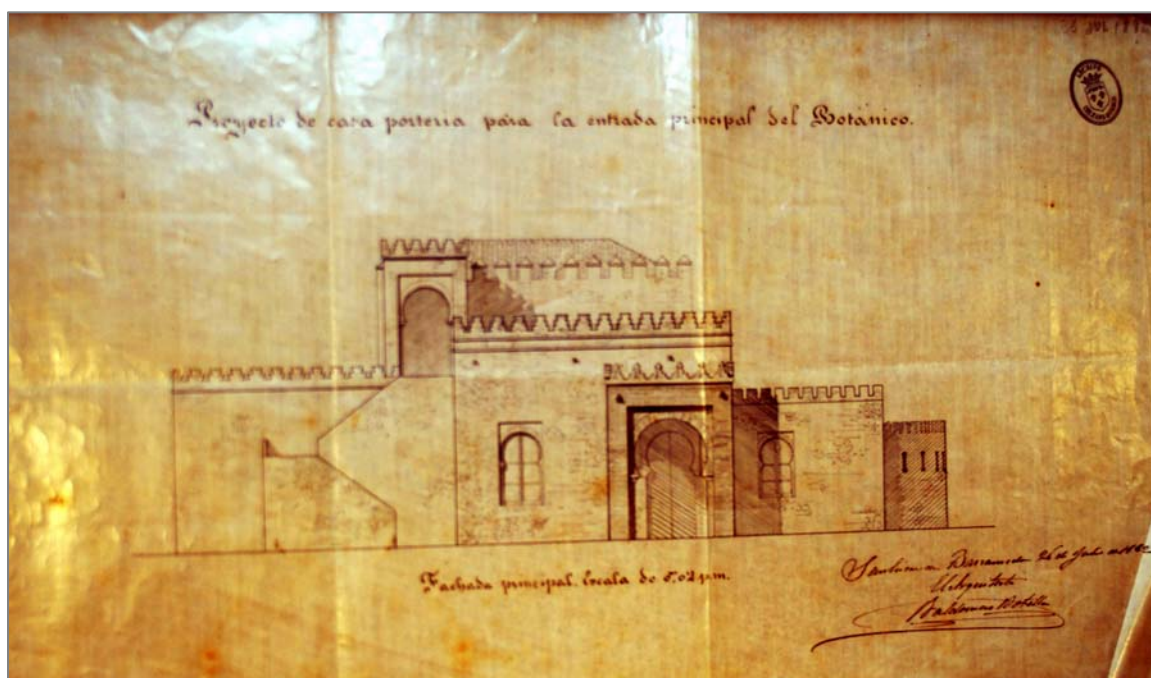
³⁷ En estos dibujos pueden identificarse, a parte de a los propios duques y sus hijos, personajes tan relevantes en la vida diaria de los Montpensier como Joaquín Domínguez Bécquer o Antonio de Latour.

Convertido Baldomero Botella en administrador y arquitecto de los duques, el Botánico vive una época más que dorada en cuanto a inversiones y proyectos ejecutados. Más proclives los Montpensier en la década de 1880 a una vida más placentera, alejada ya de vaivenes políticos, y llegados a una edad para hacer una vida pausada, Sanlúcar pasa a ser el lugar de residencia durante al menos tres o cuatro meses al año, justo para la estación veraniega. Esta situación repercute en las propiedades ducales en la ciudad, y así podemos señalar como desde la primavera de 1882, y alargándose las obras hasta Febrero de 1883, Baldomero Botella registra y anota numerosos y diversos datos sobre la ejecución de las distintas obras y reformas que se llevarán a cabo en el Botánico. Nunca antes hubo tantos proyectos juntos llevándose a la vez en esta finca. Los deseos por parte de los duques de convertirla en apetecible recreo y jardín semiagrícola, donde pasar jornadas enteras disfrutando de un día de campo, de la recogida de frutas, piñones, o de la vendimia, aumentaron conforme a las circunstancias de una creciente tranquilidad en la vida de los duques.



Fotografía con la vista del Pozo grande, conocido como *la Torre*, y a la derecha *el Almacén para carbón* y la *Casa del Guarda Vicente Barriga*, en El Botánico, obras de Baldomero Botella. Fotografía de 1950. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.

Baldomero Botella lleva a cabo entre Mayo de 1882 y Febrero de 1883 un proyecto de remodelación para el Botánico³⁸, que aspira a que la finca pase de simple hacienda agrícola a jardín y recreo orientalista *con un plan decorativo de gusto árabe* –así se refiere al proyecto el propio Botella-, para casas y pozos, sin que ello alterase las citadas funciones agrarias. Si comenzamos por analizar la reforma de la *casa del guarda Vicente Barriga*, hasta estas fechas denominada casa del jardinero de la finca³⁹, observamos que es la construcción más importante del Botánico, tanto en dimensiones y funciones, como en carácter y personalidad. La casa, junto al pozo de la noria, el conocido como *la Torre*, fue construida adosada a un almacén para carbón, construido previamente. Baldomero Botella diseñó una zona doméstica para el guarda de esta época, Vicente Barriga, con un torreón con cuatro garitas, y diversas ventanas geminadas con arcos de herradura. La amplia zona de almacén para carbón, justo la planta baja de la casa que puede observarse en la fotografía anterior, se mantuvo como parte de un conjunto arquitectónico a modo de pabellón-castillete o *qasr* islámico.



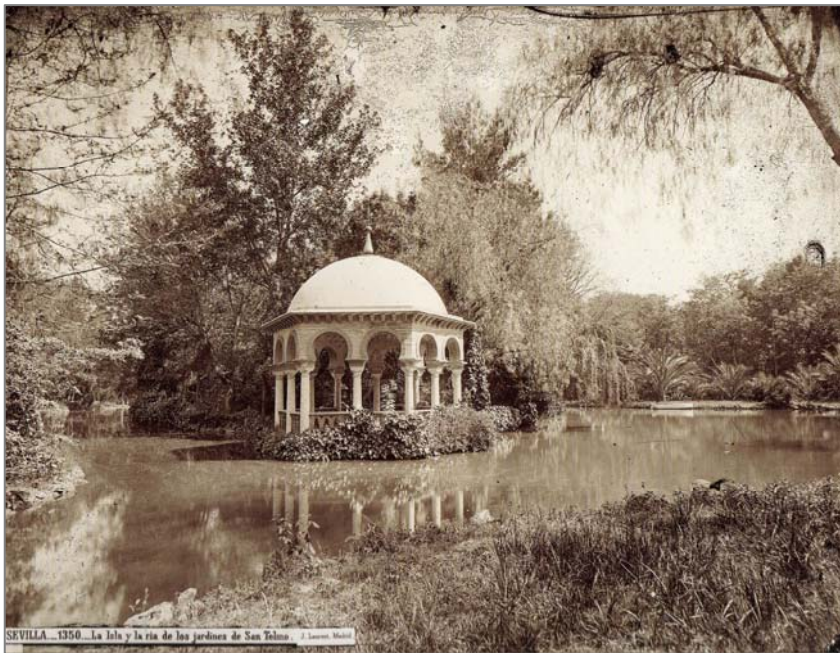
Baldomero Botella, *Proyecto de Casa portería para la entrada principal del Botánico*, 1882, dibujo a pluma. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.

³⁸ Todas las obras llevadas a cabo en el Botánico entre 1882 y 1883 son dirigidas por Baldomero Botella, arquitecto, y ejecutadas por el aparejador Francisco Muñoz, y el auxiliar José Romero. Los *honorarios del Señor Arquitecto y terminación de dichas obras* tienen fecha de Febrero de 1883. En AOBS, Leg. 438 y en Libro de cuentas 737. Palacio de Sanlúcar, Mayo 1881 a Octubre de 1883.

³⁹ Esta casa ya existía, pero Botella la reforma completamente. Se realiza en estos años, justo entre 1882 y 1883. En Libro de cuentas 737. Palacio de Sanlúcar, Mayo 1881 a Octubre de 1883. AOBS.

No se han localizado, hasta el momento, planos o dibujos del proyecto, pero la construcción puede relacionarse formalmente con los planos, sí conservados, de un proyecto de Casa portería firmado por Botella, del que se desprende ese programa totalizador y común para todo el Botánico, con el susodicho *plan decorativo de gusto árabe*, inspirado estética y formalmente en el arte hispano musulmán y mudéjar.

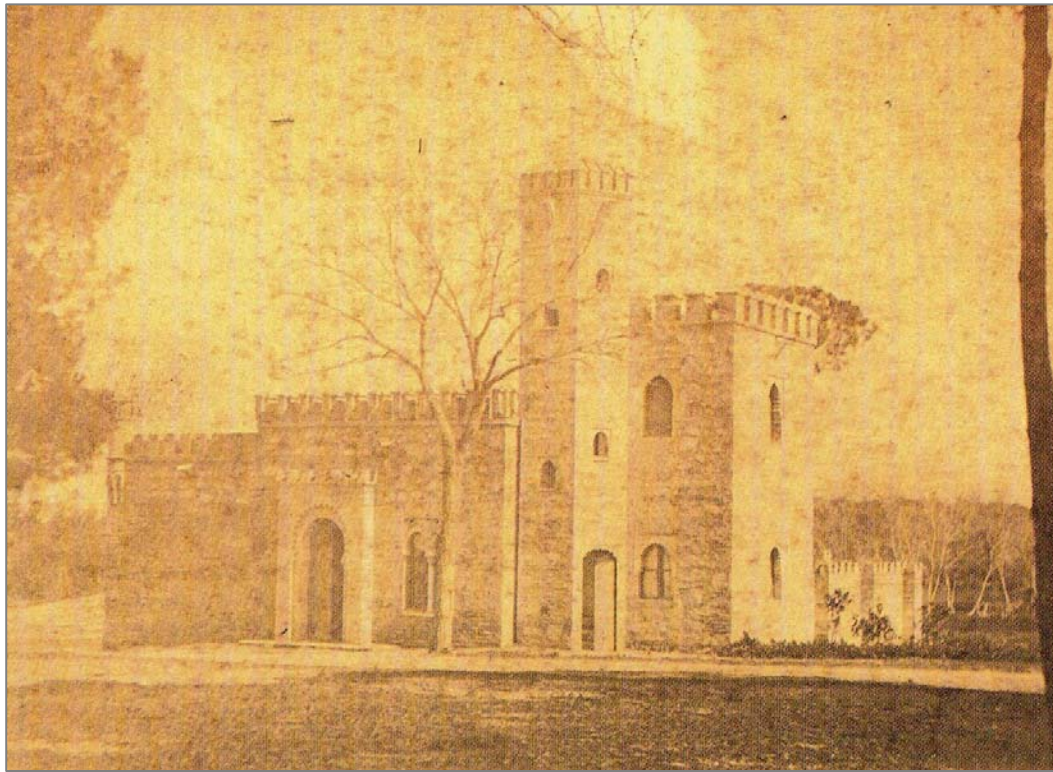
El proyecto para la Casa-portería en la entrada principal del Botánico no llegó a materializarse ni tal como lo diseñó Baldomero Botella en principio, ni en el lugar previsto, pero dicho proyecto aglutina y genera bastantes de las ideas arquitectónicas y decorativas que se trasladarán a todas sus obras, tanto a la Casa grande del guarda Vicente Barriga, a la Casa-portería que acabará por ejecutarse en otra entrada, la de servicio, como a los pozos. El proyecto, a pluma y en papel, está firmado y fechado el veintiséis de Julio de 1882 en Sanlúcar, mostrando el gusto por los elementos de clara filiación islámica y mudéjar, como los merlones de tipo cordobés o los arcos de herradura enmarcados en sus alfices. El proyecto otorgaría al Botánico el carácter de jardín y recreo plagado de incidentes arquitectónicos, al modo de los parques y jardines privados europeos del siglo XIX, y como en los jardines de San Telmo en Sevilla, en los que se había construido un pabellón para los pájaros y un templete en la isla de la ría, ambos en neoárabe⁴⁰.



J. Laurent, *La Isla y la ría de los jardines de San Telmo, Sevilla, con el templete neoárabe*. Hacia 1872. Fotografía. Fototeca del Patrimonio Histórico, IPHE. Ministerio de Cultura.

⁴⁰ Lleó Cañal V., op. cit. pp. 123-140.

El proyecto de *Casa portería en la entrada de servicio* fue llevado a cabo con ciertas modificaciones en el acceso de servicio del Botánico, pero con una idea de fondo similar al del proyecto original anterior. Fue concebido igualmente como pabellón caprichoso, como un reducido *qasr* islámico, idílico y recreativo, aunque funcionaba en realidad como puesto de portería para la entrada de los trabajadores contratados en esta hacienda agrícola. Rodeada de vegetación y a uno de los lados de un camino de cipreses que conduce a la Casa grande, hace las delicias del visitante, que es sorprendido por una arquitectura exquisitamente arropada por una decoración de tipo islámica. Los materiales y los elementos decorativos, como los merlones, los arcos de herradura polilobulados o los vanos geminados se relacionan con los de todas sus obras del Botánico y con los del gran edificio de las Caballerizas de la Calle Baños de Sanlúcar⁴¹.



Díaz Duarte, Fotografía de *la Casa-portería en la entrada de servicio del Botánico, o del Maquinista*. Ca. 1880-90. Obra de Baldomero Botella. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.

⁴¹ La utilización de los elementos del neoárabe fue desordenada y carente de rigor arqueológico, por cuanto en un mismo frente se llegaban a mezclar elementos de inspiración califal, almohade y nazarí, amén de otros de ascendencia oriental o simplemente fantásticos. Véase Rodríguez Domingo, J. M, *La arquitectura «neoárabe» en España: El medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*. Granada, 1997, pp. 444-447.

Esta *Casa-portería* de la entrada de servicio del Botánico, también conocida como *la casa del maquinista* por haber servido de vivienda a este trabajador de la finca, ha sufrido a lo largo del siglo XX diversas remodelaciones que han provocado transformaciones formales importantes, aunque no ha cambiado el tono neoárabe original. Hoy posee un torreón coronado con cuatro garitas, inspiradas en la obra original, y se ha ampliado el espacio útil de su interior, pues ha sido utilizada como casa del administrador de la finca durante varias décadas.

Los pozos cierran *el plan decorativo de gusto árabe* que proyectó Baldomero Botella por orden del Duque de Montpensier en el Botánico. Los principales son dos, el grande y conocido como el de *la Torre*, con una noria en su interior, y *el nuevo*, el que albergaría la máquina de vapor de la finca y muy rico en agua. Ambos son obra de Baldomero Botella, se ejecutaron entre 1882 y 1883, y poseen el mismo gusto formal neoárabe y el mismo carácter de capricho ubicado entre la naturaleza en el que venimos insistiendo para todas estas construcciones⁴².

La *Torre* es un gran pozo de planta poligonal que alberga en su parte superior una sala para la noria, a la que los animales de tiro –pozo de carne- podían acceder por una amplia escalera exterior⁴³. Esta sala superior se cierra por un conjunto de pequeños vanos con arquillos de herradura que rodean todo el perímetro. La cubierta de tejas posee una pendiente bastante acusada y recuerda en su exterior a las que cubren los espacios más singulares de los Reales Alcázares de Sevilla. Este pozo es probablemente el más famoso símbolo de la finca, y sus formas constituyeron realmente una idea bastante feliz. Su contemplación, desde cualquiera de los puntos del botánico, habría de ser altamente evocadora, conectando esto con el mayor y más refinado gusto europeo por la decoración de los jardines con arquitecturas idílicas.

⁴² AOBS, Leg. 562, P.3. Estados de obra, Sanlúcar, 1882-1883.

⁴³ Puede observarse en la fotografía que presentamos como el aspecto exterior de la escalera de la *Torre* es el mismo que el que posee el pequeño torreón que aparece en el extremo derecho del *proyecto de casa portería para la entrada principal del Botánico*.



Casa-portería en la entrada de servicio del Botánico, 1882-1883. Obra de Baldomero Botella. Estado actual tras diversas remodelaciones. Sanlúcar de Barrameda.

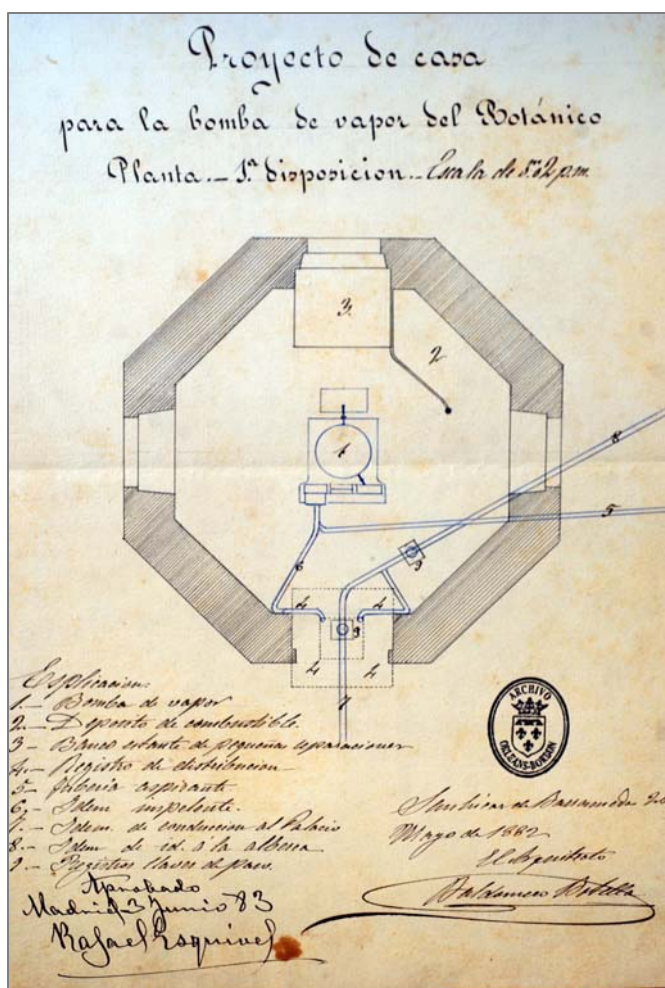
Para la construcción y puesta en marcha de todo el mecanismo del otro gran pozo del Botánico, *el Nuevo*, el que albergaría la máquina de vapor del Botánico, Baldomero Botella realiza una serie de proyectos, de los que conocemos tres. Uno es el de la planta de la casa para la bomba de vapor, otro para su alzado por su frente principal y un tercero para el alzado del depósito de aguas. Todos están fechados en 1882 y fueron ejecutados con exactitud. Este pozo, denominado en la documentación como *el nuevo o el de la bomba de vapor*, y el más rico en agua, conserva la casa o pabellón neoárabe que albergó la susodicha máquina de vapor, pero ha perdido un kiosco en hierro fundido de la fundición de Manuel Grosso, con forma de pequeño minarete islámico de dos cuerpos que, justo encima del depósito, servía para indicar el nivel de las aguas. En el interior de esta torrecita, una barra de hierro flotaba para hacerlo visible y medible. De verdadero capricho, y no con otras palabras, podemos calificar las formas de este reducido alminar de clara evocación almohade.



J. Díaz Duarte. Fotografía del Pozo grande, conocido como *la Torre*, en el Botánico. Ca. 1880-90. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.



Vista del Pozo grande, conocido como *la Torre*, y la *Casa del Guarda Vicente Barriga* al fondo, en el Botánico, obras de Baldomero Botella. Fotografía de 1950. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.



Baldomero Botella, *Proyecto de casa para la bomba de vapor del Botánico*, en el Pozo Nuevo, 1882, dibujo a pluma. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.

El pabellón neóárabe que propone Baldomero Botella para esta *casa de la bomba de vapor* es de planta poligonal, y se eleva a modo de corta torre defensiva con garita, recordando a las torres albarranas almorávides y almohades, como la del Alcázar de Jerez, la Torre de la Plata de Sevilla, o la de Espantaperros de Badajoz.

La curiosidad y apasionamiento del Duque de Montpensier por los adelantos de su época y por todo tipo de innovaciones industriales le llevó a un temprano uso de las máquinas de vapor, con las que lograría, como hiciera Ibrahin en sus jardines junto al Nilo, llevar agua a donde quisiera. Pero no fue el único invento del que se aprovechó Montpensier para modernizar el trabajo y elevar la rentabilidad en sus posesiones agrarias de Sevilla y Cádiz. El duque llegó a propiciar en varias ocasiones, durante la década de 1860, demostraciones públicas sobre el funcionamiento de máquinas segadoras y trilladoras de vapor, en su Hacienda de Gambogaz de Sevilla, dejando

epatada tanto a la nobleza y la burguesía sevillanas, como a la clase labradora. La sociedad sevillana se mantenía entonces muy ruralizada y atrasada en una etapa todavía preindustrial, en la que los avances de la revolución agraria llegaban, pero a cuentagotas. El *Pozo Nuevo* del botánico es un ejemplo de una especial simbiosis entre modernidad y tradición que al Duque de Montpensier le interesó para defender parte de su proyecto político en una España atrasada, que vivía en un marco de costumbres y tradiciones, pero que necesitaba modernizarse.

Este Pozo, ejemplo de la innovación de un adelanto como la máquina de vapor y el hierro fundido de la Fundición de Grosso, por una parte, y de la tradición de las formas historicistas de su estilo neomudéjar, por otro, marca el paradigma de los deseos, obsesiones y objetivos de Montpensier, esto es, apostar por las bondades del progreso, sin renunciar a las del pasado.



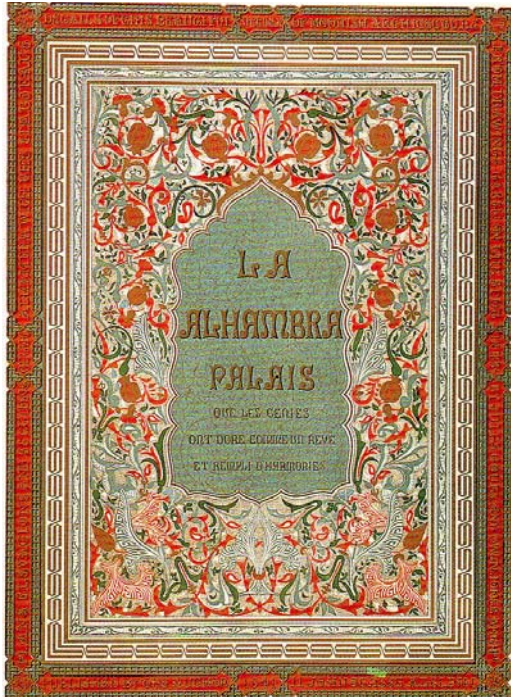
Baldomero Botella, Proyecto del alzado de la casa para la bomba de vapor del Botánico, en el Pozo Nuevo, 1882, dibujo a pluma. A la derecha, fotografía de su estado actual. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.



Díaz Duarte. Aspecto exterior del depósito de aguas del *Pozo Nuevo* y su pabellón a modo de minarete, en el Botánico. Ca. 1880-90. Fotografía. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.

En relación a las posibles fuentes de las que bebe Baldomero Botella para elaborar este plan arquitectónico y decorativo de gusto árabe para las construcciones sanluqueñas del duque, cabe en términos generales recurrir a la cercanía del Arte hispanomusulmán, modelo cercano y vanagloriado desde el siglo XVIII por españoles y extranjeros. Pero debemos aportar un dato inédito y altamente remarcable en la línea del recurso de la fuente escrita, del tratado teórico del que sacar inspiración y modelos. En la Carta Particional de Montpensier de 1892, Baldomero Botella es beneficiario de una edición del libro de los arquitectos Jules Goury y Owen Jones sobre la Alhambra, publicado en Londres en dos volúmenes con el título de *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra* (1842-45), estudio de enorme impacto en Europa, desencadenante de un Alhambrismo generalizado, tanto a nivel teórico y literario, como arquitectónico y decorativo. El arquitecto Botella debió manejar con asiduidad el tratado, con unas magistrales láminas litográficas sobre la decoración de la Alhambra. El regalo simbólico a uno de los artífices del sueño orientalista de Montpensier señala una cordialidad y un gran entendimiento entre el artista y el Mecenás⁴⁴.

⁴⁴ Véase Jones, Owen - Goury, Jules - Gayangos y Arce, Pascual de - Campos Romero, M^a Ángeles (ed.), *Planos, Alzados, Secciones y detalles de la Alhambra*, Madrid: Akal, 2001. El arabista español Pascual de Gayangos participaba en la obra con una *Nota histórica sobre los Reyes de Granada*.



Jules Gouroy y Owen Jones. Portada y Litografía con panel de ornamentos de la Sala de los Embajadores de la Alhambra, de la obra *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, 1842-45.

Al margen del programa de gusto árabe diseñado por Botella para el Botánico, existe una construcción, *la Casa del carrero Juan Barriga*, junto a la alberca, también conocida como la *Casa suiza*, que podría enmarcarse dentro de una tonalidad formal más centroeuropea, a la que Montpensier no renuncia, pues en realidad entronca con sus orígenes. Podría relacionarse con la Casa portería del Palacio Orleáns de Sanlúcar y con el proyecto de chalet suizo para la ampliación del Palacio de Castilleja, de Balbino Marrón, que al igual que ocurre en el Botánico con esta pequeña casita, marcan un contrapunto entre dos estilos y dos tendencias de gusto artístico en el Duque de Montpensier; por una parte el exotismo de lo islámico y, por otra, la normalidad de la arquitectura centroeuropea.

La *Casa Suiza* es una construcción modesta, de reducidas dimensiones, algo alejada de la casa grande del guarda, en piedra y con la cubierta en madera a dos aguas, con las tejas planas de pizarra, lo que le da ese tono distintivo y diferente a la arquitectura popular del entorno agrario⁴⁵. Ofrece al Botánico un punto de vista *pintoresco*, tan de moda en la Europa de principios del siglo XIX. Siempre es contemplada desde un punto

⁴⁵ En el frente principal de esta *casita suiza*, escondido bajo el alero sobresaliente de la cubierta, reza la siguiente leyenda, grabada con piedrecillas insertadas en el muro: “Viva El Duque de Montpensier”.

de vista alejado, pues está algo apartada de las demás construcciones, ofreciendo así un punto de atención en una inmediata lejanía. De igual forma, participa del recreo de caprichos que Montpensier idea para esta finca, fomentando además un buscado carácter paisajístico y bucólico, al que también contribuyó un chozo de madera y paja, la llamada *Casa de los Borregos*, que refuerza el ambiente pastoril y pintoresco en el que venimos insistiendo. Este chozo servía como pequeño establito para ovejas y cabritillas y, evidentemente, su funcionalidad no estaba justificada sino para la decoración visual del Botánico, para la recreación de un mundo campestre idealizado, no sólo como pequeña cabaña que haría las delicias de los pequeños infantes en momentos de visita, sino como modelo de un tipo de vida natural paradigmática⁴⁶.



Vista de la *Casa del carrero Juan Barriga, Suiza o de la Alberca*, en el Botánico. Obra de Baldomero Botella. Estado actual. Sanlúcar de Barrameda.

Al ambiente neoárabe y orientalista creado en El Botánico se une este modo o ambiente *pintoresco*, tan propio en los jardines de la aristocracia francesa e inglesa. Desde *La Aldea de la Reina Maria Antonieta*, en los jardines de Versalles, donde la

⁴⁶ Véase Hussey, Christopher, *The Picturesque. Studies in a Point of View*. Archon Books, Hamdon (Conn.), 1967. (1º ed. en inglés, 1927). También: Hitchcock, Henry-Russell, *El Pintoresco y el Neogótico*, en *Arquitectura de los Siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid, 1998. pp. 155-182.

Soberana francesa quiso tener un pueblecito normando con cabañas tradicionales, símbolo de un campo idealizado y diseñado a medida, o desde las *cottages ornés* del arquitecto John Nash en Inglaterra, imitaciones de granjas, se creó en Europa un gusto por lo bucólico que fue in crescendo gracias a la expansión de lo pintoresco durante el Romanticismo⁴⁷.



Díaz Duarte, *la Casa de los Borregos*, en El Botánico. Ca. 1880-90. Fotografía. Colección descendientes de los Duques de Montpensier. Sanlúcar de Barrameda.

El proyecto por parte del Duque de Montpensier de crear un retiro orientalista en Sanlúcar de Barrameda, conformado por tres monumentales espacios, hoy hitos históricos para los sanluqueños, el gran Palacio Orleans-Borbón, al modo de los grandes caprichos arquitectónicos del Romanticismo europeo, un jardín como el Botánico, cuya evolución hemos analizado en este artículo, y un edificio también en neoárabe para caballerizas y bodega, demuestra el bien fijado y establecido gusto artístico que el duque llegó a tener⁴⁸. Dentro de su amplio imaginario estético, altamente condicionado por su condición de príncipe francés, destaca su pasión por todo lo oriental, debido al

⁴⁷ En Henbury, cerca de Bristol, Nash construyó un pueblecito idílico y artificial, formado por tales *cottages*, llamado Blaise Hamlet, considerado como uno de los hitos del estilo pintoresco.

impacto que le causó *el viaje a Oriente* que hizo en 1845, cuando era todavía un joven en plena formación, en compañía de su preceptor Antonio de Latour. Túnez, Egipto, Turquía y Grecia fueron las regiones recorridas bajo la bandera de la Francia de Luis Felipe de Orleans, con un triple objetivo, político, colonial y cultural. Allí descubrió un mundo islámico que le provocó profundas sensaciones. Llegado además a España pudo contemplar los cercanos y fácilmente palpables orientalismos andaluces, con los que entró en contacto muy directo. Recorrió Andalucía nada más llegar, visitando Córdoba y Granada, interesándose especialmente por la Alhambra, donde pretendió establecerse sin éxito, y residió en los Reales Alcázares de Sevilla, donde se familiarizó y convivió con este singular espacio, mitad islámico, mitad cristiano, cuna del mudéjar civil sevillano, estilo que tanto buscó y explotó en las construcciones de sus diversas residencias⁴⁹

Fallecidos los Duques de Montpensier, ya en la década de 1890, el Botánico pasó por herencia a don Antonio de Orleans-Borbón y así a toda su posterior descendencia, que han conservado la finca como un retiro para el descanso, con una tendencia a lo largo del siglo XX a convertirla únicamente en residencia y jardín. El que fuera en tiempos del ministro Manuel Godoy, jardín de aclimatación, con el título de Botánico de la Paz, evolucionó posteriormente a hacienda agrícola, jardín y recreo de gusto árabe, como auténtico capricho de los Orleans en Sanlúcar de Barrameda, fruto del imaginario estético, romántico y orientalista, del Duque de Montpensier.

⁴⁹ Rodríguez Domingo, José Manuel. *Neomudejar versus Neomusulmán: Definición y concepción del medievalismo islámico en España*, en *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del arte, N° 12, 1999. *España y oriente: visiones del paisaje en las obras de Antoine de Latour*, en *Visiones del paisaje: actas del Congreso Visiones del Paisaje* (Priego de Córdoba, noviembre 1997), 1999. Y *El Duque de Montpensier y la introducción de la estética en España*, en *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, CEHA: 28, 29, 30 de septiembre y 1 de octubre, Oviedo 1998.

5. 9. LAS REALES CABALLERIZAS DEL PALACIO ORLEANS BORBÓN DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA.

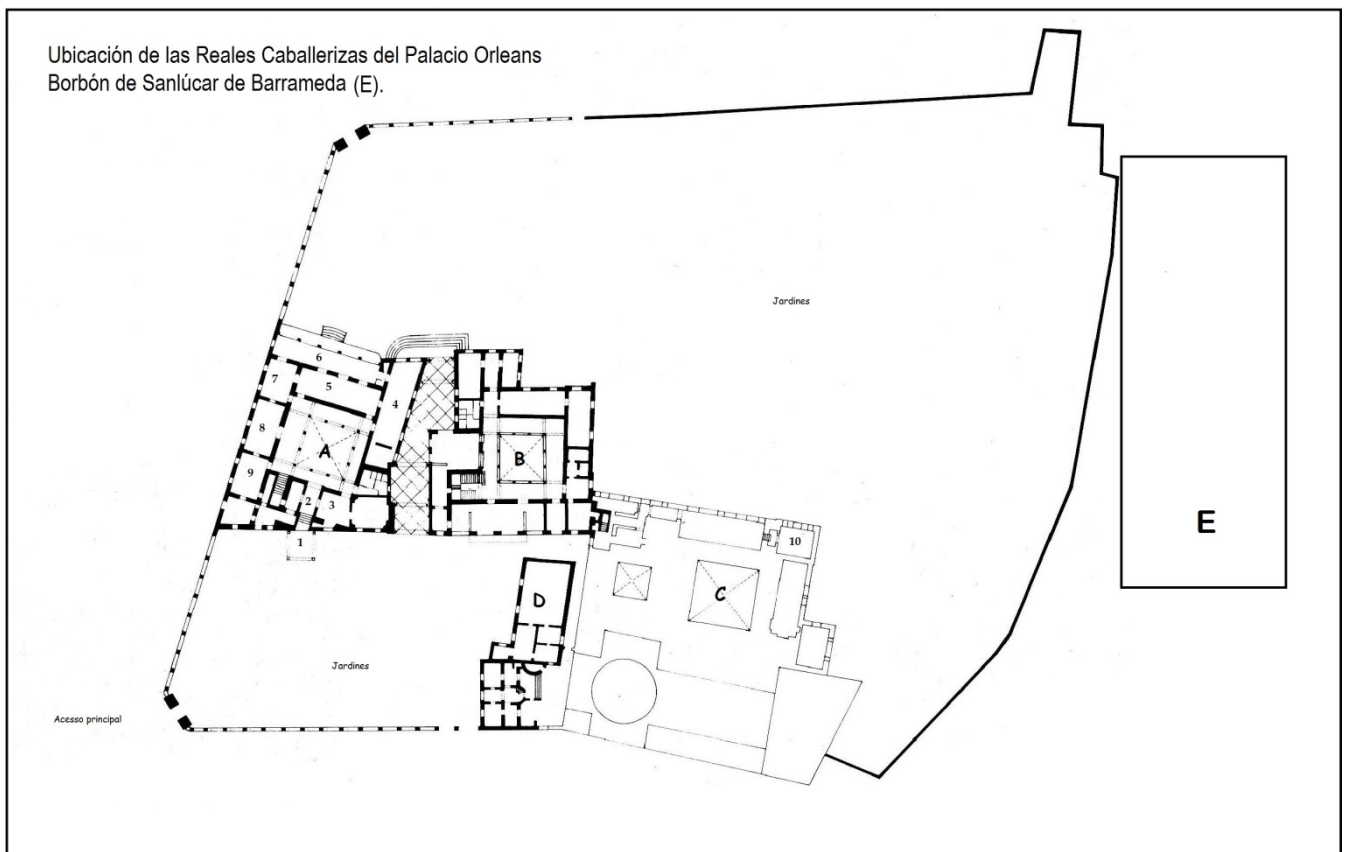
El singular edificio para caballerizas del Palacio Orleans Borbón, en la *Calle del Baño*, es la construcción más tardía de todas las emprendidas por los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda. El Palacio había comenzado a levantarse hacia 1851 y, sin embargo, esta magnífica obra de arquitectura, proyectada por el que fuera arquitecto municipal de la ciudad, Baldomero Botella, es bastante posterior, ya del año 1883. Arropado exteriormente bajo la conocida estética árabe de franjas bícromas, un estilo que impulsaron los Montpensier en todas sus propiedades sanluqueñas, las Reales Caballerizas han pasado de espacio reservado para los carruajes y los caballos, con un amplísimo número de cuadras, a espléndida bodega de los Infantes de Orleans Borbón durante el siglo XX, y a original espacio para actos culturales, eventos y celebraciones en la actualidad¹.

La Calle Baños estaba situada en un nivel considerablemente más bajo que el Palacio de los Montpensier, a los pies de la barranca natural que recorre la localidad y sobre la que se asienta una parte de los jardines de los duques, pero muy cercana y a propósito para convertirse, no sólo en lugar para habilitar cuadras, cocheras y a una parte del servicio de la casa, sino en nuevo punto de acceso al palacio. El hecho de que esta calle estuviera en la parte baja de la ciudad suponía importantes ventajas, pues permitía que el amplio complejo palaciego dispusiera de dos importantes puertas de entrada en puntos opuestos del recinto. La nueva construcción, un edificio accesorio en realidad aunque de vital importancia, quedaba comunicada con el ámbito propiamente residencial del palacio a través de unas escaleras que salvaban la diferencia de nivel, una bella y pintoresca portadita de arco polilobulado y un sendero que recorría el delicioso jardín.

Desde los primeros años de estancia de los Montpensier en la ciudad, en la década de 1850, y ya habilitada una parte de lo que será el gran palacio que hoy conocemos, fueron adquiridas diversas casas en las calles del Baño y Almonte que se utilizaron como viviendas de empleados, caballerizas y pajar. Sin embargo, el tiempo hizo

¹ Para el Palacio Orleans Borbón y la ciudad de Sanlúcar en época del Duque de Montpensier, véase Gómez Díaz, Ana y Pérez del Prado, Santiago, *El Palacio Orleans Borbón, Sanlúcar de Barrameda*, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 1989.

necesario la construcción de un gran edificio para caballerizas moderno, amplio, bien proyectado y racionalmente organizado en su interior. Fue entonces cuando el arquitecto ducal Baldomero Botella diseñó por petición de Antonio de Orleans los planos y alzados para la nueva obra. Se partía de los terrenos de algunas de esas casas citadas en la Calle del Baño –rotulada como Infanta Cristina desde 1858-, frente al Convento de Madre de Dios, y la conocida como *Casa de Algorta*. En realidad, el nuevo edificio sería levantado en el *jardín y la bodega de Juan Cruz Algorta*, justo delante de la casa del mismo propietario, terrenos por los que el Duque de Montpensier habría pagado en 1861 ciento sesenta mil reales².



Planta del complejo palaciego de los Duques de Montpensier en Sanlúcar con el segmento de situación del edificio de caballerizas, con entrada por la calle Baños. Plano de Domingo y Manuel Fernández.

² Véase Pérez del Prado, Santiago, *El Duque de Montpensier y la Sanlúcar de su tiempo*, opus cit., 1989, pág. 48.



J. Díaz Duarte, Fachada de las Caballerizas del Palacio Orleans Borbón en la Calle Baños, ca. 1890, fotografías. Colección Infantes Duques de Montpensier.

Poco sabemos en realidad del que fuera arquitecto municipal de Sanlúcar, al margen de algunos proyectos municipales, casas particulares y bodegas, pero sí conocemos su trayectoria profesional dentro de la Casa de Montpensier. Como hemos visto en el capítulo dedicado al palacio, Baldomero Botella se había convertido a comienzos de la década de 1880 en arquitecto oficial y secretario de los duques en Sanlúcar, justo tras la etapa de los arquitectos sevillanos Juan Talavera y Joaquín Fernández, al servicio de los Montpensier tras la muerte del también arquitecto Balbino Marrón. Evolucionó pocos años después, amén de mantener su puesto como arquitecto de la casa, a primer

secretario, no solo en esta localidad sino también en Sevilla, el epicentro de la pequeña corte de los Montpensier en Andalucía. Botella debió ser un fiel y cuidadoso empleado en lo administrativo, además de un excelente artífice que llevó a la realidad los muy diversos proyectos solicitados por el Duque para sus propiedades de Sanlúcar, a menudo pintorescos y singulares en cuanto a formas, estructuras y estética. Fue una persona de máxima confianza para la familia, pues sabemos que tras la muerte de los duques, Botella actuaría incluso como uno de sus representantes y albaceas testamentarios en la compleja tarea de traspasar el inmenso Palacio de San Telmo de Sevilla al Arzobispado hispalense³.

El Proyecto del arquitecto Baldomero Botella para las Reales Caballerizas.

Como hemos dicho, Baldomero Botella presentó a los Duques su *Proyecto para las Reales Caballerizas* en Julio de 1883. Un mes más tarde el proyecto era aprobado y sus planos devueltos al arquitecto con el visto bueno y la rúbrica de Rafael Esquivel, el apoderado y hombre de confianza de los duques en Sanlúcar. El proyecto se llevó a buen término en algo más de un año, estando al mando el aparejador Francisco Muñoz, quién firma regularmente todos los estados de obra. Con gran celeridad y diligencia, algo que sorprende hoy día por la envergadura del proyecto, fue levantado el nuevo edificio, que comenzó a ser utilizado inmediatamente como un útil espacio multiusos que sin duda, además de servir de caballerizas, serviría en un futuro no lejano como provechoso desahogo para el palacio. El 26 de Septiembre de 1884 Botella escribía a Esquivel comunicándole que *las caballerizas tocan a su término, por haber llegado todos los materiales que se aguardaban, y apuntaba que dentro de un mes se podrá hacer la mudanza*⁴.

Lo cierto es que aunque las obras mayores se acometieron con premura, otras menores y de preparación del espacio interno acabaron por prolongarse hasta 1886. Fueron numerosos los encargos y las compras realizadas para habilitar, amueblar y decorar este edificio de caballerizas, que lejos de ser una simple o funcional construcción accesoria, respondía con brillantez a las exigencias estéticas que Antonio

³ Baldomero Botella fue arquitecto municipal de Sanlúcar de Barrameda entre 1874 y 1882. Realizó una importante labor en las obras para mejorar el abastecimiento de agua potable en esta ciudad. Parte de la documentación de estos trabajos se conserva en el Archivo Municipal de Sanlúcar de Barrameda.

⁴ AOBS, Leg. 565, P. 7. Correspondencia, 1884.

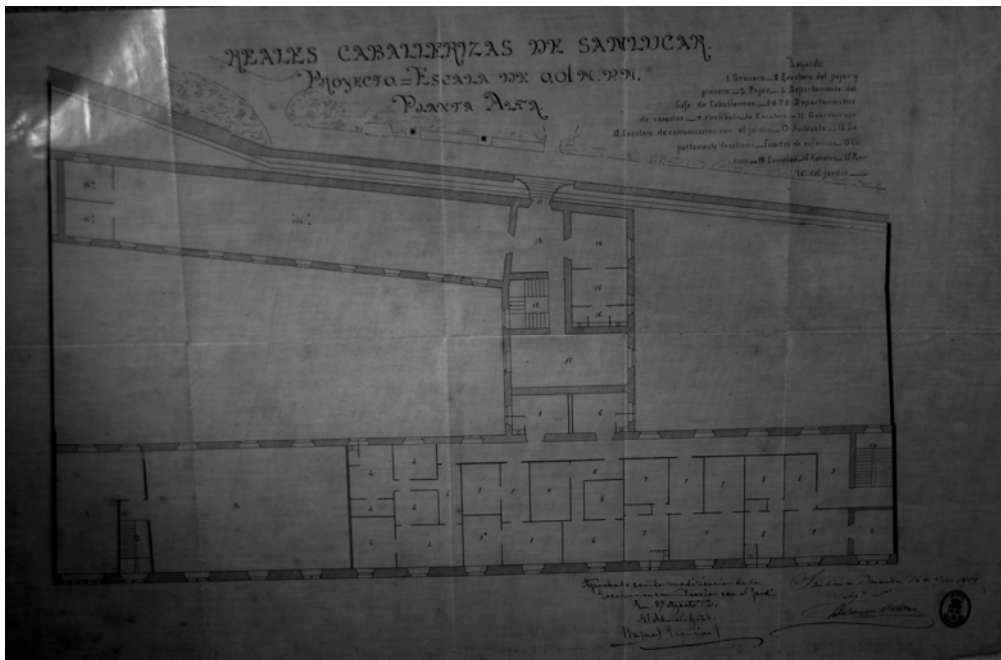
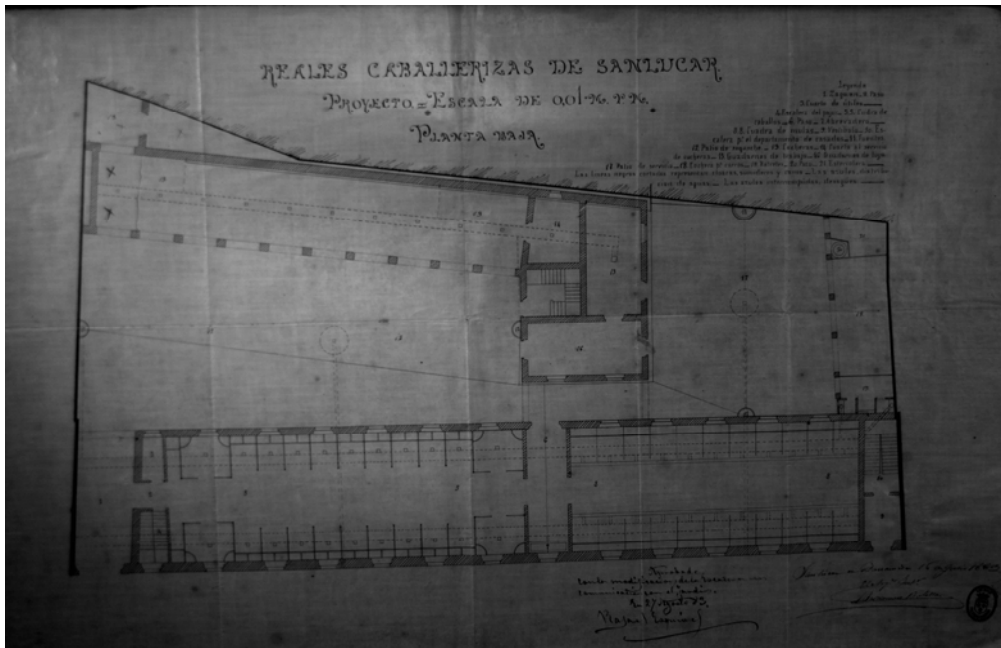
de Orleans impuso en la extensa lista de arquitecturas que impulsó. Pero además, sorprende la modernidad de la construcción, que posee interesantes tonos de la arquitectura del hierro e industrial. Los potentes tirantes de hierro que sirven de vigas en toda la crujía de fachada –visibles en las antiguas cuadras, luego bodega-, son un ejemplo claro no solo de la nueva técnica de construcción, empleada con gran resolución para acelerar la marcha de la obra, sino de la puesta al día del patrono y de su arquitecto en las corrientes constructivas más vanguardistas del momento⁵.

La racional distribución en planta baja de la Reales Caballerizas cumplía con las funciones básicas y principales que el edificio tenía. Un amplio sector, coincidente con la citada crujía de fachada, muy extensa y notablemente diáfana –gracias a esos tirantes perpendiculares de hierro-, servía como cuadra para caballos, yeguas y mulas, que tenían espacios separados perfectamente compartimentados. La crujía opuesta a este tramo, levantada a lo largo del imponente muro que separaba este sector de caballerizas del ámbito de los jardines, acogía un gran espacio abovedado para cochera y, entre los dos patios del edificio, el patio de enganche, el primero y el mayor, y el de servicio, se dispuso un ámbito reducido para el guadarnés de trabajo y el de lujo.



Baldomero Botella, *Proyecto para Reales Caballerizas del Palacio de Sanlúcar*, pluma y tinta, alzado, 1883. Fundación Infantes Duques de Montpensier.

⁵ Véase Hernando, Javier, *La arquitectura del hierro y la arquitectura industrial*, en *Arquitectura en España 1770-1900*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2004, pp. 301-369.



Baldomero Botella, *Proyecto para Reales Caballerizas del Palacio de Sanlúcar*, pluma y tinta, plantas, 1883. Fundación Infantes Duques de Montpensier.

La distribución en planta alta respondía a la necesidad de cubrir el resto de funciones de un edificio de este tipo. Sobre el gran ámbito de cuadras, se organizó un sector múltiple a lo largo de la línea de fachada para granero, pajar, departamento para el jefe de caballerizas, y otros cuatro departamentos para personal casado y con familia. Por otro lado, justo en frente, y sobre las cocheras, se dispuso una alargada sala continua y diáfana como departamento para el personal soltero. A esto, habría que añadir diversas

salas que funcionaban como comedor, cocina, retretes, cuarto de enfermos y guardarropa⁶. A este piso superior o principal se accedía a través de tres escaleras, sirviendo una de ellas, la situada y abierta en el patio principal, junto al guadarnés, de acceso directo a la puerta de los jardines, es decir al sendero que conducía al área residencial del palacio.

Aunque la funcional y lógica distribución propuesta por Botella es una de las mejores cartas de presentación de este proyecto para caballerizas, es cierto que su fachada exterior de estética neoárabe supone una de las más familiares y felices imágenes del Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar. Regularizada por singulares y variopintos vanos y dos exóticos balcones con cierros en madera, probablemente solicitados por Montpensier a imagen de los contemplados en El Cairo, posee un monumental arco de herradura en el acceso principal con una bella cancela. Su soberbia fábrica de ladrillos y su sugestivo enlucido de franjas bícromas hablan de un cuidado similar o superior al de otras fachadas del palacio, pues no por ser esta una construcción anexa para caballerizas fue descuidada su calidad y el esmero en los trabajos. La propuesta de Botella, imaginamos que por expresa petición del comitente de la obra, el Duque de Montpensier, fue la de sintetizar con un rico muestrario de arcos árabes el exquisito repertorio formal del arte islámico, estética que había fascinado a Antonio de Orleans desde su juventud, cuando viajó por todo el evocador Mediterráneo oriental y, posteriormente, por Andalucía.



Aspecto exterior de la fachada del edificio de Caballerizas, detalle de dos vanos. Fotografía actual.

⁶ El proyecto –con un plano por planta y un alzado- para la Reales Caballerizas del Palacio de Sanlúcar del arquitecto Baldomero Botella se conserva en el AOBS.



Aspecto general del antiguo ámbito de cuadras del edificio de Caballerizas, actualmente reconvertido en bodega. Fotografía actual.

El funcionamiento de las Caballerizas ducales. Reglamento, personal y servicios.

Todos los empleados de las Caballerizas tenían derecho a vivienda. Vivían allí, y formaban una comunidad aparte del palacio, aunque dependiente evidentemente de la organización y administración del mismo. La convivencia en este ámbito les obligaba a cumplir un reglamento por el que también se regían en las caballerizas del Palacio de San Telmo de Sevilla, la residencia matriz de los duques. Muchos de estos empleados procedían de allí y se trasladaban a Sanlúcar con los señores en las temporadas veraniegas. Las normas debían ser cumplidas estrictamente, corriendo el riesgo de ser expulsados de la vivienda durante un mes si no era así. Los niños no podían jugar ni en los patios ni en los pasillos. Sólo podían estar en sus casas o en otros lugares de esparcimiento y, las familias, no podían sentarse en los pasillos, ni podían *formar reunión*.

En las ventanas no podía haber macetas y la ropa sólo podría tenderse en las azoteas y lugares preparados para ello. Los patios y galerías tenían que estar limpios y las basuras debían estar en las cajas preparadas para ello, siempre tapadas. Por eso, había de

establecerse un orden para la limpieza, que debía ser diaria. Toda esta normativa exhaustiva y, redactada en la década de 1860, habla bien del control y la organización en la Casa de los Montpensier, y fue diseñada para el Palacio de San Telmo y las demás residencias de los duques⁷.

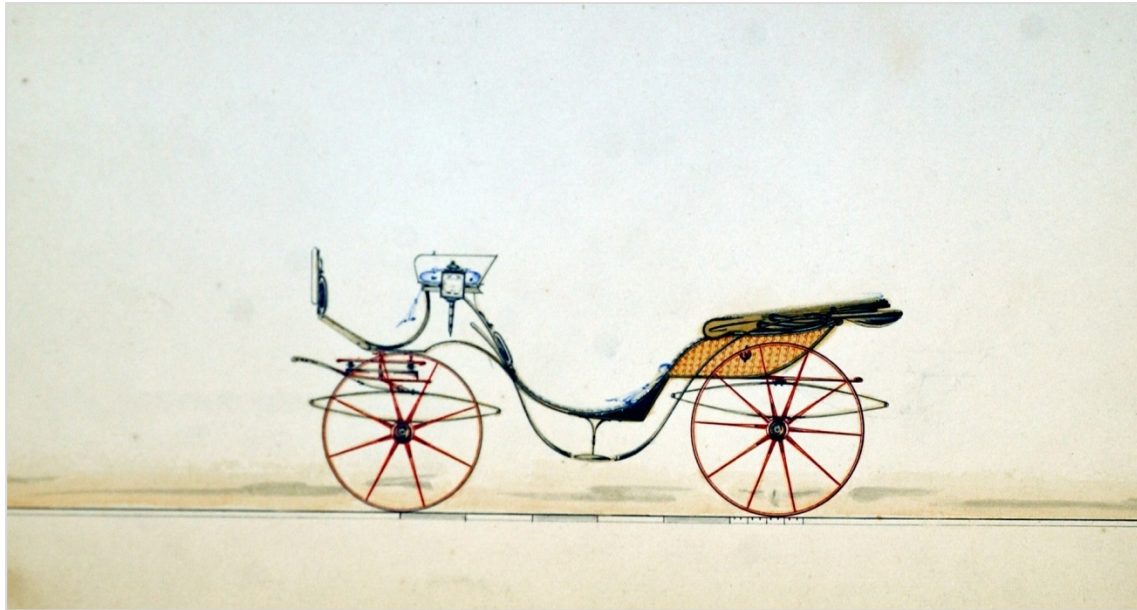
Hacia 1883, todavía no levantado el nuevo edificio de la calle Baños, las Caballerizas del Palacio de Sanlúcar tenían, según las nóminas que cobraba mensualmente el personal, un servicio de aproximadamente diez empleados fijos, número que no debió variar en exceso tras la inauguración del nuevo edificio. El Jefe de Caballerizas o *primer tronquista* –cochero-, llamado Carlos Marín, cobraba ciento cincuenta pesetas mensuales, los tronquistas de primera y segunda clase, también de la familia Marín, cobraban en torno a cien, y el carretista Rufo Justo, como los cuatro lacayos, en torno a ochenta pesetas mensuales, al igual que los carreros. Algo menos cobraba la encargada del guardarropa de caballerizas, Rosario Cárdenas, donde se guardaban los ropajes de lacayos, cocheros, domadores y personal de carruajes, como las *libreas* –uniformes de gala-, las *camisolinas*, las corbatas, las mantas de lienzo de los caballos y otras vestiduras de lujo y de trabajo de todo el personal⁸.



Diseño de traje o uniforme para cochero, aguada. Colección Infantes Duques de Montpensier.

⁷ El Reglamento para el personal de caballerizas había sido firmado por Isidro de las Cagigas, el secretario general de la casa, el 11 de octubre de 1866, y se conserva en el AOBS.

⁸ AOBS, Leg. 100. Nóminas de los empleados en el palacio de Sanlúcar, 1883.



Diseño de un carruaje sin capota, aguada. Colección Infantes Duques de Montpensier

Junto al personal fijo de caballerizas, otro extenso grupo externo, formado por guarnicioneros, sastres, veterinarios, esquiladores, herradores, sombrereros, zapateros y mecánicos de carruajes, completaba un complejo entramado de profesionales y trabajadores que hacían posible el funcionamiento de unas caballerizas que, dependiendo de los años, podía llegar a tener más de veinte caballos, más de cincuenta mulas y una gran flota de coches diversos para usos variados.

El Guadarnés de lujo de las Caballerizas del Duque de Montpensier.

El Guadarnés de lujo de las caballerizas sanluqueñas era el lugar donde se guardaban las magníficas sillas y las ricas guarniciones de la caballería ducal. Tenía una especial significación, no sólo por la excelente calidad de las piezas que albergaba, sino por el valor histórico, cultural y familiar de algunos de los soberbios objetos allí conservados. Entre los guadarneses de Sevilla y Sanlúcar se guardaban un amplio conjunto de lujosas monturas y arneses, uniformes de cocheros, fustas, botas y objetos de limpieza para este tipo de elementos. Sin embargo, destacaban de forma excepcional las ricas piezas que el Duque de Montpensier heredó de su padre el Rey Luis Felipe de Orleans, quién regaló a su hijo el arnés de ceremonia que utilizaba en las recepciones reales en los Palacios de Versalles y las Tullerías, así como las monturas de gala de la Guardia Mameluca,

procedentes posiblemente de las campañas napoleónicas, piezas usadas y exhibidas en las dobles bodas reales de Isabel II y la Infanta Luida Fernanda en 1846⁹.

El guarnicionero de los duques en Sanlúcar, responsable de suministrar las piezas necesarias, repararlas y conservarlas fue José Escobar Palomino, un profesional de la talabartería que poseía la patente de ser proveedor de la Casa de los Montpensier. Vivía en el número treinta de la cercana Plaza de Alfonso XII, o del Cabildo y trabajaba todo tipo de objetos de cuero para las guarniciones de las caballerías y componía, según la documentación concerniente a las caballerizas ducales, *pasatirantes*, *tirantes*, *manoplillas* y *pasadores*, amén de otras muchas actividades relacionadas con el mundo del equipamiento de los caballos, los jinetes y los coches.



Vista exterior del Guadarnés de las Caballerizas, situado entre los dos patios. Fotografía actual.

⁹ Algunas de estas ricas piezas se conservan en el Museo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda.

Se conservaban también en este Guadarnés del Palacio de Sanlúcar, único por su singularidad y variedad, aparte de una silla de la citada Reina Isabel, guarniciones orientales, magníficas piezas de talabartería proporcionadas por los sultanes de Turquía y Egipto –obsequios al duque en su viaje por Oriente-, otras marroquíes, las guarniciones francesas de gala, las andaluzas caleseras y las inglesas de paseo. Todo un amplio repertorio que proyectan a Antonio de Orleans como un exquisito amante del mundo de los caballos, los carruajes y todo su complejo equipamiento.



Vista del Patio de servicio, con la tapia de separación que salva el desnivel entre los jardines y las caballerizas. Fotografía actual.

6. EL CASTILLO-PALACIO DE CASTILLEJA DE LA CUESTA: LA CASA DE HERNÁN CORTÉS.

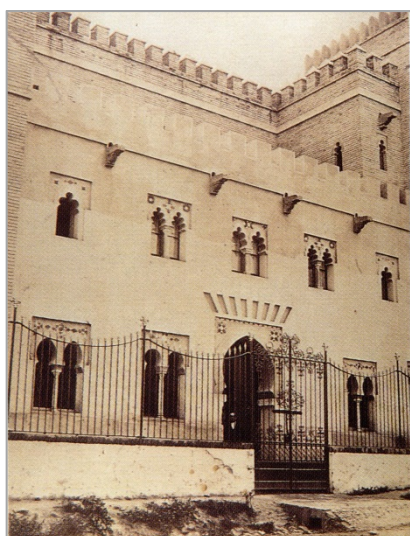
(...) La Reina María de las Mercedes acepta el Palacio-Casa de Hernán Cortés de Castilleja de la Cuesta, partido judicial de Sevilla, formando una manzana aislada cuya fachada principal está situada en la Calle Real, lindando por el Este con la calle de la Infanta, por el Oeste con la calle Tomares; por el norte con un callejón de servidumbre sin nombre y Camino Nuevo, y por el Sur con la citada calle Real; el perímetro de toda la finca forma una figura irregular compuesta de once lados, siendo su cabida total, la de dos hectáreas, catorce áreas y noventa y siete centiáreas, de las cuales diez y nueve áreas constituyen el cuerpo principal del Palacio y sus dependencias, y el resto los jardines (...). La propiedad fue tasada en la suma de doscientas cincuenta mil pesetas (...)¹.

Con esta descripción simple de la propiedad de Castilleja de la Cuesta, realizada en la *Escritura de entrega de una parte de la dote perteneciente a S. M. la Reina, María de las Mercedes de Orleans y Borbón* –hija de los Duques de Montpensier-, se hacía constar cuales eran los límites que poseía la propiedad, sus medidas y su valor de tasación. Por otro lado, se ponía de manifiesto el hecho de la aceptación de la propiedad por parte de la ya Reina María de las Mercedes como parte de su dote de matrimonio con su primo hermano el Rey de España, Alfonso XII. Efectivamente, los Duques de Montpensier reservaron esta residencia a escasos kilómetros de Sevilla para su hija Mercedes, quién en repetidas ocasiones había mostrado su predilección por esta finca, su casa-palacio y sus jardines. El 21 de Julio de 1878 –curiosamente ya fallecida- se hacía legal la entrega de esta propiedad, que por la inminente muerte de la citada Reina, pasaría a manos de su marido viudo, el Rey Alfonso.

Esta residencia de Castilleja, situada en el rico aljarafe sevillano, y magníficamente ajardinada, podría considerarse como una villa de recreo en las cercanías de Sevilla, con todas las connotaciones y cualidades que ello conllevaba. Un lugar para el paseo por los jardines, la visita a la sala dedicada a Hernán Cortés, el descanso y la vuelta al Palacio

¹ AOBS, Leg. 19, *Copia de la Escritura de entrega de parte de la dote perteneciente a S. M. la Reina, de 21 de Julio de 1878. Descripción catastral. Dote diferenciada por partes. Procedente del Duque: Entre otros bienes, la propiedad inmueble denominada Santa Ágata en la Provincia de Bolonia, Reino de Italia. Procedente de la Duquesa: Entre otras bienes, el Palacio-Casa de Hernán Cortés de Castilleja de la Cuesta en Sevilla.*

de San Telmo tras unas horas. El Duque había adquirido una casa en 1854 que, al parecer, había pertenecido al Jurado sevillano Alonso Rodríguez de Medina, amigo del conquistador Hernán Cortés, donde le sorprendió la muerte el 2 de Diciembre de 1547². Muy probablemente, Antonio de Orleans, amante de los grandes personajes históricos y, al hilo de su proyecto político y cultural de defensa y salvaguarda de tradiciones y valores históricos, compró esta casa para crear en ella un ambiente propicio para la consagración del personaje y hacerla de su propiedad, es decir titularla y exhibirla como *La casa de Hernán Cortés, perteneciente a los Duques de Montpensier, y restaurada por sus augustas manos.*



Palacio de los Duques de Montpensier en Castilleja de la Cuesta, vista desde los jardines, a la derecha, y fachada principal, a la izquierda, ca. 1865. Fotografías de Reynoso. Biblioteca Nacional, Madrid.



Efectivamente, el objetivo del duque era asegurar la relación directa de un gran héroe nacional, un símbolo incuestionable en la Historia española y europea, con la protección de su corte establecida en Sevilla. El que fuera su instructor y, posteriormente su inseparable secretario personal, Antonio de Latour, defensor a ultranza de los valores tradicionales y del culto a las grandes figuras históricas –con insistencia en los grandes hombres vinculados al descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo–, debió insistir y convencer al joven duque de la necesidad de vincular su nombre con el de los grandes

² Ortiz de Zúñiga, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy Noble y muy Leal ciudad de Sevilla*, Madrid, 1796, Vol. III, pág. 396.

hombres y símbolos históricos, así como relacionar su casa y genealogía con la protección para con aquellas figuras, tradiciones y devociones populares más cercanas y emblemáticas³. No era difícil ni extravagante mantener una constancia en esta protección y atención a la cultura patria o nacional; la concienciación histórica estaba en aumento dentro del ambiente intelectual, artístico y literario de la España decimonónica⁴.

Por otro lado, poco conocido y estudiado es el capítulo que relaciona a Montpensier con el trono de México, finalmente entregado a Maximiliano de Austria en 1863, episodio que tiene en parte relación con este tema. Precisamente en estos años, España interviene en los asuntos mejicanos junto a Francia y Reino Unido; el fin de los republicanos auguraba la vuelta al sistema imperial y monárquico en Méjico. Entre los nombres que sonaron para acceder al citado trono estuvo el de los Duques de Montpensier, que aunque probablemente no tuvieran opciones reales de convertirse en reyes del Imperio mejicano, debió ser un asunto que soliviantó en extremo a Antonio de Orleans, con una personalidad muy activa y avispada. No parece por tanto casualidad que sea precisamente en estos años, entre 1861 y 1863, cuando el duque decide convertir la casa que compró en 1854 en un auténtico santuario para la consagración del conquistador de la Nueva España⁵.

Comentaba el escritor José Carlos Bruna –o *Inocencio Esperanzas*, si usamos su apodo literario- en sus *Impresiones de un Viaje a Andalucía con S. M. el Rey Don Alfonso XII*, que la Casa de Hernán Cortés, que visitó junto a la Real Familia en 1877, fue *comprada por el Sr. Duque de Montpensier, quien la ha hecho restaurar*. Y exclamaba a continuación que *España debía estar agradecida de que el tiempo no haya*

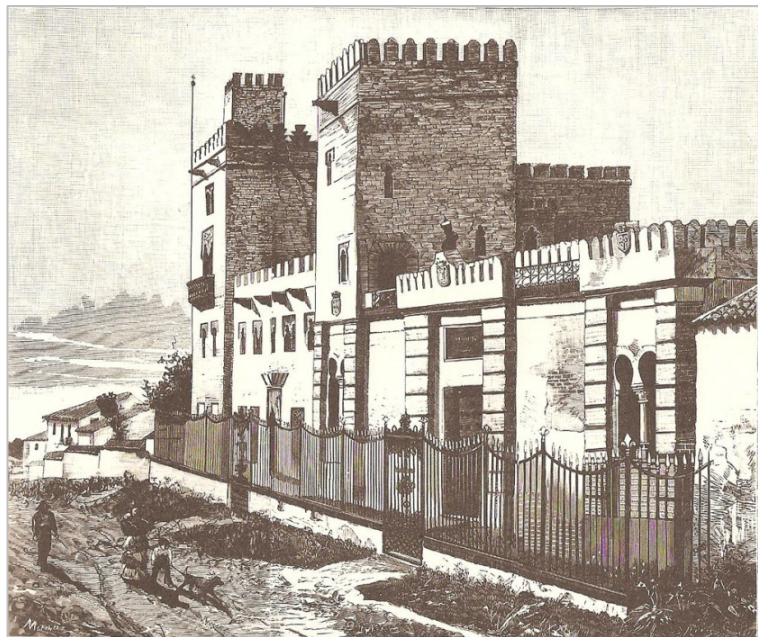
³ Véase la defensa constante de los valores tradicionales que hace Antonio de Latour en *Sevilla y Andalucía, Estudios sobre España*, y concretamente, de los grandes hombres vinculados al descubrimiento y la conquista de América. Centro de Estudios andaluces y Editorial Renacimiento, 2006, pp. 105-123.

⁴ Piénsese en como intelectuales como Gil y Carrasco, Alarcón o Bécquer desean salvar del olvido bellezas artísticas, usos y costumbres en los que la maza salvaje de las contiendas civiles, las desamortizaciones o el afán de lucro y de progreso estaban haciendo bárbaros estragos irreparables. Citado de Navarro González, Alberto, Introducción a Los Viajes por España de Pedro Antonio de Alarcón, Editorial Comares, Granada, 1989, pág. 101.

⁵ Véase Ros, Carlos, *Aspirante al Trono de Méjico*, en *El Duque de Montpensier. La ambición de reinar*, Editorial Castillejo, Sevilla, 2002, pp. 169-190. Véase el recorrido que hace el autor por la prensa española de la época y trata este controvertido asunto.

*desgarrado también esa página del libro vivo de su brillante historia*⁶. Escritores afines a la repuesta monarquía española incidían como vemos en el papel desempeñado por los Montpensier como patronos y mecenas defensores de las tradiciones, la historia y el patrimonio nacional, algo que evidentemente es cierto, pero que Bruna exagera protocolariamente por motivos de muy diversa índole.

Con motivo de la primera visita del Rey Alfonso XII a Andalucía, la Revista *La Ilustración Española y Americana* publicaba en su número del 15 de Abril de 1877 una descripción de la Casa-Palacio de Hernán Cortés por mano de la recién fallecida Fernán Caballero, así como un grabado que ilustraba el frente principal del castillo-palacio. La escritora, perteneciente al círculo cultural de los Montpensier, ofrecía un detallado análisis de la residencia como muestra de la magnanimidad de los duques, poniendo su patronazgo como ejemplo frente a la desidia e inoperancia que en otros territorios se habían cobrado, con la ruina y el abandono, la casa vallisoletana donde Cristóbal Colón pasó sus últimos días⁷.



Castilleja de la Cuesta, Sevilla. Casa en la que falleció Hernán Cortés, el 3 de Diciembre de 1547. Adquirida y restaurada a expensas de S.A.R. el Duque de Montpensier y visitada por S.M. el Rey el 27 de Marzo último, grabado, Revista La Ilustración Española y Americana, Año XXI, Número XIV, del 15 de Abril de 1877.

⁶ Bruna, José C., *Impresiones de un Viaje a Andalucía con S. M. el Rey Don Alfonso XII, por Don Inocencio Esperanzas*, Imprenta de Aribau y C^a, Madrid, 1877, p. 163-164.

⁷ Revista *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI, Número XIV, del 15 de Abril de 1877, pp. 243-247.

Fernán Caballero, que en realidad se dirigía en una carta al poeta Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca –misiva de la que hablamos, y publicada póstumamente en la citada revista-, apostillaba a su amigo aclarándole que estaba segura de que su detenimiento en los detalles de la restauración de la Casa de Hernán Cortés le complacerían por *el interés que le inspira cuanto contribuye a conservar viva y a enaltecer la memoria de aquel insigne compatriota de Usted, en todos los conceptos grande y heroico cual ninguno*. Tras relatar su llegada a la casa-palacio, *un pequeño castillo edificado con suma exactitud y buen gusto en estilo moruno*, pasaba a describir las estancias, el mobiliario, y la colección de retratos y bustos, objetos, y copias de documentos del Archivo de Indias, todo relacionado con el conquistador y mostrado en singular exposición para la honra de su memoria y el buen nombre de los Montpensier⁸.



Busto de Hernán Cortés, de M. L. Victor Mercier, bronce, ca. 1860, situado en la fachada principal del Palacio de Castilleja de la Cuesta.

Uno de los aspectos más interesantes de la descripción de Fernán Caballero, aparte de la realizada sobre los retratos de Cortés allí reunidos y la colección de objetos y copias de documentos históricos, es el ensalzamiento que se hace del conquistador como un verdadero caballero de armas y letras, un verdadero *Uomo Universale* del Renacimiento, a diferencia de otros ilustres conquistadores del momento, como Francisco Pizarro. *Cortés no era solo un guerrero, era un hombre instruido que había recibido una educación esmerada, y había estudiado con gran aprovechamiento en la Universidad de Salamanca*⁹.

⁸ *Ibíd.*, 1877, pág. 246.

⁹ *Ibíd.*, 1877, pág. 246.



Sala de Hernán Cortés en el Palacio de los Duques de Montpensier en Castilleja de la Cuesta, vista del acceso exterior, con el busto del conquistador, obra de V. Mercier, arriba, y acceso desde los jardines, abajo, ca. 1865. Fotografías de Reynoso. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

En el piso bajo, a la derecha, se encuentra una sala con puertas de cristales al jardín (...). Esta sala, dedicada a Cortés, era un Museo arqueológico de objetos concernientes al gran hombre que allí murió, para revivir allí mismo trescientos veinte años después, tan altamente honrado, que nadie saldrá de aquel lugar, dedicado a su memoria, sin el más solemne sentimiento de admiración y de respeto. Entre retratos de Colón, el propio Cortés, Pizarro y Magallanes, vistas de Méjico, Veracruz y Jalapa, un gran busto de bronce dorado del insigne conquistador de la Nueva España presidía el salón. Según la escritora Cecilia Böhl de Faber, este busto había sido enviado desde Italia por el Duque de Aumale -hermano de Montpensier-, tan entendido en historia y arqueología como él¹⁰. Junto a los cuadros y la documentación expuesta, un cáliz de plata y oro que acompañó al conquistador en sus campañas conquistadoras, diversas armas –como el sable del primer emperador de Méjico, Agustín de Iturbide- y un crucifijo mejicano de marfil cerraban una exposición que fue visitada a menudo por familiares, personalidades y visitantes llegados a San Telmo¹¹.



Mueble vitrina en roble para la exposición de los documentos y objetos relacionados con Hernán Cortés, a la derecha, y busto en bronce dorado de Hernán Cortés, en realidad un vaciado del que poseían en Sicilia los descendientes del conquistador, los Duques de Monteleone, a la izquierda, del Palacio de Castilleja de la Cuesta de los Duques de Montpensier. Actualmente en el Archivo General de Indias, Sevilla.

¹⁰ Este busto en bronce dorado de Cortés, en realidad un vaciado del que poseían en Sicilia los descendientes del conquistador, los Monteleone, es descrito por Fernán Caballero en la Revista *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI, Número XIV, del 15 de Abril de 1877, pág. 246.

¹¹ *Ibidem*, 1877, pág. 246.

Por otro lado, esta casa-palacio dedicada a Hernán Cortés, figura que vertebra la iconografía general de toda la residencia, fue también continente de una colección de piezas y motivos mexicanos –conservada hoy en el Archivo de Indias de Sevilla-, que contiene desde monedas, estribos, cerámicas, porcelanas y esculturas en cera, a objetos exóticos y poco habituales en Europa, como *una vajilla de calabaza decorada con laca mexicana*. Fue formada durante las décadas 1850 y 1860, pues ya se habla en el *Catálogo de recuerdos que se encuentran en el Palacio de SS. AA. RR. de Castilleja de la Cuesta* de 1866, de *la sala mexicana* y de los objetos que allí se guardaban¹². Como hemos mencionado anteriormente, cabe relacionar este *interés arqueológico* y de recopilación de piezas mejicanas de muy diverso atractivo, formas y temática con la intención de Antonio de Orleans por acercarse culturalmente al territorio del que podría o pudo ser claro aspirante a emperador. No en vano, es altamente simbólico el hecho de poseer para la colección de Castilleja la espada del primer Emperador del Méjico independiente, algo que de alguna manera lo entroncaba con aquellas tierras recientemente liberadas¹³.

Laca mejicana con jinete, detalle, objeto perteneciente a la colección que los Duques de Montpensier tenían en el Palacio de Castilleja de la Cuesta en honor a la figura de Hernán Cortés y Méjico. Archivo General de Indias, Sevilla.



Sable de Agustín de Iturbide, objeto perteneciente a la colección que los Duques de Montpensier tenían en el Palacio de Castilleja de la Cuesta en honor a la figura de Hernán Cortés y Méjico. Archivo General de Indias, Sevilla.

¹² *Catálogo de recuerdos que se encuentran en el Palacio de SS. AA. RR. de Castilleja de la Cuesta donde falleció Hernán Cortés, Apéndice del Catálogo de cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS. AA. RR...los Duques de Montpensier*. Francisco Álvarez y Cía., Sevilla, 1866. Algunas de estas piezas fueron expuestas en el Archivo de Indias de Sevilla, en 2007, bajo el nombre de *El sueño de un Imperio, la colección mexicana del Duque de Montpensier*, pero desgraciadamente no se realizó catálogo.

¹³ El emblemático sable de Agustín de Iturbide se conserva en la colección mejicana de Montpensier conservada en el Archivo General de Indias de Sevilla, y fue expuesta en 2007 en la citada exposición.

Las obras de ensanche y ampliación del Palacio de los Duques de Montpensier en Castilleja de la Cuesta. La obra de Balbino Marrón y Ranero.

Como hemos podido ver, el Duque de Montpensier otorgó a Cortés un tratamiento de máxima honorabilidad y respeto, creando una sala dedicada a su figura en un ambiente propicio para ello. Montpensier alertaba así y llamaba la atención sobre la necesidad de crear una concienciación histórica y cultural, especialmente aquella que debía proteger a los grandes personajes nacionales. Es por ello que el Monasterio de La Rábida interesó también al duque, porque allí podía venerarse al gran Cristóbal Colón, un personaje que, como Cortés, siempre estuvo representado en galerías palaciegas, bibliotecas y jardines familiares. También en estos años el Duque de Montpensier costeaba una serie de *estantes* para el nuevo Salón de la Biblioteca Colombina de Sevilla, algo que incrementó la estrecha relación entre la institución y la Casa de Orleans, agradeciéndole el Cabildo metropolitano de la ciudad a Antonio de Latour el interés y la bien recibida protección de los Montpensier¹⁴.

Pero, debemos analizar ahora cómo se restauró primero, y se amplió después la casa primitiva dónde había muerto Cortés, quien proyectó y dirigió las obras de mejora y engrandecimiento de la nueva propiedad, quien las ejecutó y como pasó aquella construcción ruinoso, imaginamos entre lo tardo medieval y lo renacentista, a convertirse en un castillo-fortaleza *en estilo árabe* rodeado de magníficos jardines.

Esta propiedad de Castilleja de la Cuesta, descrita habitualmente en la documentación catastral consultada como *una casa-palacio con sus jardines, su verja y sus tapias*, tenía su entrada principal por la Calle Real número cincuenta y nueve, y *lindaba a la izquierda de su entrada con el callejón nuevo, por la derecha, con la calle de Tomares y, al fondo, con el camino nuevo*. También pertenecía a la propiedad *la casa del conserje, las caballerizas y las cuadras de la calle de Tomares*, a escasa distancia, pero separadas convenientemente de la zona residencial¹⁵.

¹⁴ AOBS, Leg. 116, P. 11, Carta de agradecimiento del Cabildo eclesiástico de Sevilla a Antonio de Latour, de 5 de Junio de 1863.

¹⁵ AOBS, Leg. 561, Escrituras hipotecarias de la Casa-palacio de Hernán Cortés en Castilleja de la Cuesta.

Entre 1854 y 1855, ya comprada esta casa de Castilleja y nombrado Balbino Marrón arquitecto oficial de los duques en todas sus propiedades, comienzan a aparecer trabajos puntuales para aspectos de carpintería, cerrajería y pinturas, precisamente en un momento de máxima intensidad en las obras de construcción y rehabilitación ejecutadas en los palacios de San Telmo y Sanlúcar. José María Ríos, para la carpintería y ejecución de obras, Manuel Grosso, para la cerrajería y materiales de fundición, y Juan de Lizasoán, en la dirección de pintura y adorno, restauraron hasta aproximadamente 1863 esta casa adquirida por Antonio de Orleans con el objetivo de convertirla en un lugar de recreo ajardinado en las cercanías de Sevilla. No parece que el lugar fuera elegido especialmente por los Montpensier para residencia primaveral o veraniega –en 1854 se inauguraría el palacio sanluqueño-, sino más bien como lugar para el esparcimiento de unas horas, estancias cortas, un lugar para el paseo a las afueras de la ciudad, y sobre todo, un sitio simbólico en el que asegurar el monopolio de la memoria del conquistador Cortés, un palacio diseñado como castillo fortaleza medieval para albergar un museo dedicado a la conquista del Nuevo Mundo¹⁶.

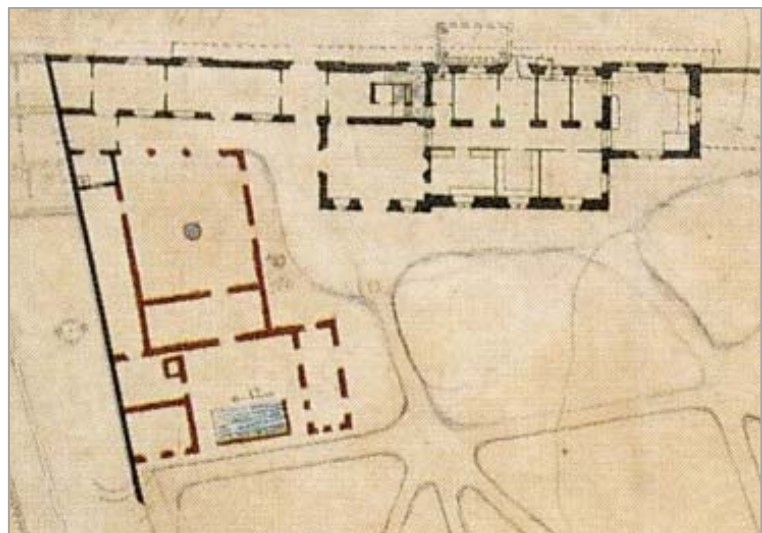
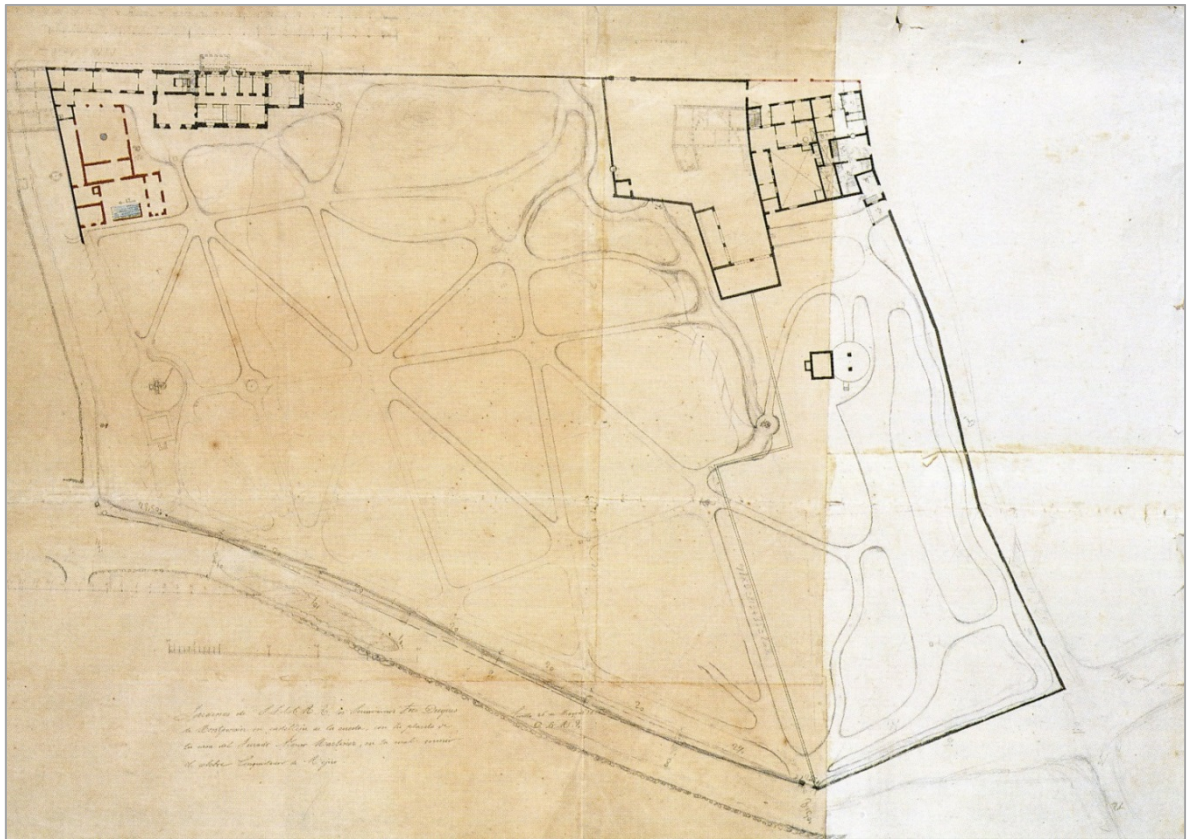
Probablemente, el deseo de engrandecer el edificio, convertirlo en un *Real Palacio* y recrear una *casa museo* no llegaría hasta los comienzos de la década de 1860. Efectivamente, el movimiento de arreglos, proyectos y obras vuelve a aparecer a partir de 1861, momento en el que se presupuestan algunas obras en la citada propiedad, que ya es anotada en la documentación como *la Casa de Hernán Cortés en Castilleja de la Cuesta*¹⁷. Por otro lado, un aspecto de máxima importancia en la construcción de esta propiedad de los Montpensier es el hecho de la adquisición de pequeñas casas aledañas a la del antiguo Jurado Alonso Rodríguez para ampliar la construcción y levantar unos jardines en la línea de los diseñados en San Telmo y Sanlúcar por André Lecolant¹⁸. Balbino Marrón presupuestaría pequeñas actuaciones entre el citado año de 1861 y 1863 para adecuar e insertar precisamente esos nuevos espacios recién adquiridos para el ámbito de palacio, caballerizas, y de jardines, cuyo trazado simple, es visible en el plano general de la propiedad que presentamos a continuación, y ya publicó Vicente Lleó¹⁹.

¹⁶ AOBS, Leg. 299, P. 1. Administración General de Castilleja, 1854-1855. Además, según la documentación, fueron adquiridos varios lotes de ladrillos de la fábrica de Manuel Montaña de Triana, en Sevilla.

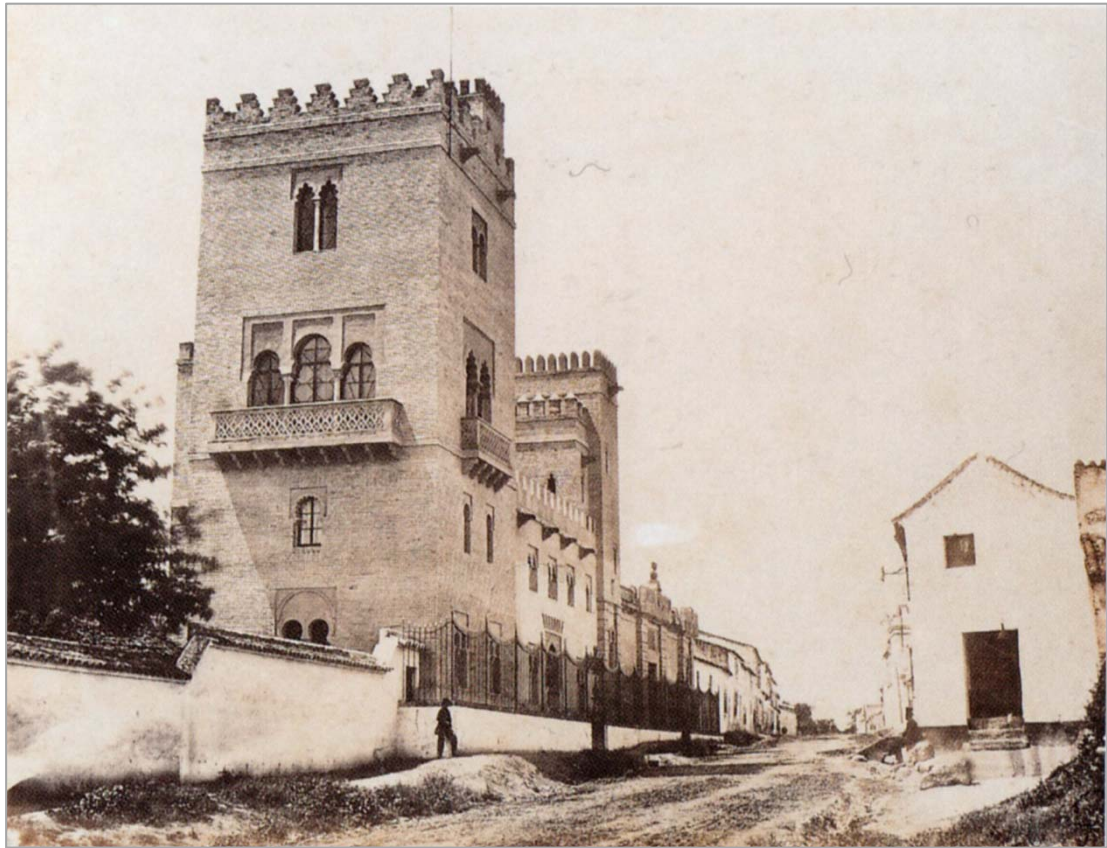
¹⁷ AOBS, Leg. 95 P. 12. Presupuestos de obras, 1861.

¹⁸ AOBS, Leg. 299, P. 1. Administración General de Castilleja, 1862-1863.

¹⁹ Lleó Cañal, Vicente, *La Sevilla de los Montpensier*, Focus Abengoa, Sevilla, 1997, pág. 78.



Balbino Marrón y Ranero, *Proyecto para los jardines del Palacio de Castilleja de la Cuesta*, arriba, y *detalle de la planta del Real Palacio de Castilleja*, abajo, lápiz y pluma, 1863. Inscripción: *Jardines de SS. AA. RR. los Serenísimos Sres. Duques de Montpensier en Castilleja de la Cuesta; con la planta de la casa del Jurado Alonso Martínez, en la cual murió el célebre conquistador de Méjico*. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.



Palacio de los Duques de Montpensier en Castilleja de la Cuesta, vista de la fachada principal desde la calle Real, ca. 1865. Fotografía de Reynoso. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Verdaderamente, y según las fuentes consultadas, en este palacio de Castilleja todo debió fluir con rapidez y diligencia, no sabemos si producto de la experiencia que el equipo de trabajo de los Montpensier ya había adquirido por los importantes trabajos desarrollados en San Telmo y en Sanlúcar desde 1849, o si la citada diligencia en proyectos y ejecución de obras estuvo motivada por el ya comentado interés político de Antonio de Orleans por el trono mejicano. Era este un asunto de interés internacional, candente justo en estos años, que parece estar en relación con el hecho de una inminente y simbólica apuesta por el engrandecimiento de esta residencia y la conformación del ya citado *museo*.

El equipo técnico para las obras de restauración y consolidación de la casa adquirida –la de Alonso Rodríguez-, entre 1854 y 1861, y de ampliación posterior, ejecutadas entre 1863 y 1864, es el siempre citado y presentado en los diferentes capítulos de este

estudio. El arquitecto Balbino Marrón y Ranero²⁰, para la dirección de arquitectura, y el maestro de obras José María Ríos, para la dirección técnica directa sobre el terreno. El *maestro alarife* José Concha, a las órdenes de Marrón y Ríos, quien ya había trabajado en San Telmo y Sanlúcar, ejecutaría en este caso el proyecto de Marrón de 1863, quien contó con un amplio equipo de albañiles y operarios contratados a su servicio. Marrón, Ríos y Concha firmarían los presupuestos y las condiciones de contratación de obras en 1863.

Además, el pintor Juan de Lizasoán, y para la obras ya ejecutadas a partir de 1863, su sucesor el pintor y decorador Juan Antonio Espejo, estuvieron al cargo de las pinturas y el adorno, así como de los diseños y decoración de los abundantes arcos de vanos y balcones de las fachadas²¹. El pintor Joaquín Domínguez Bécquer, quien en ausencia de Juan de Lizasoán tomó un papel muy relevante en el control decorativo y ornamental de todas las residencias de los Montpensier, parece que supervisa ahora el trabajo que Espejo debe hacer para Marrón, Ríos y Concha, entre otros asuntos, proporcionarles los diseños concretos para la decoración de los arcos, previamente supervisados y aprobados por el Duque de Montpensier²².

Durante el año de 1863 se proyectaron las *obras de ensanche y ampliación de la Real Posesión de Castilleja de la Cuesta*. Balbino Marrón firmó presupuestos en repetidas ocasiones, así como las condiciones de ejecución para las obras. Elaboró diferentes planos, alzados y proyecciones para su aprobación por parte de los duques de Montpensier, y exigió con firmeza y claridad una ejecución de obras impecable. Su inspección y su dirección técnica, junto a la supervisión constante del maestro de obras

²⁰ En estos años Balbino Marrón y Ranero ya era arquitecto municipal y provincial de Sevilla, así como el arquitecto oficial de los Duques de Montpensier. Es probablemente en estos años uno de los arquitectos más capacitados y con más cargos y responsabilidades no ya solo de la Ciudad de Sevilla o Andalucía, sino de todo el país. Su capacidad de trabajo y su alto nivel técnico puede comprobarse en la documentación conservada en el AOBS y el Archivo municipal de Sevilla. En 2014, Mercedes Linares ha presentado su Tesis doctoral, todavía inédita, sobre este arquitecto en la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

²¹ Véase el apartado del capítulo de esta tesis doctoral dedicado a los interiores del Palacio de San Telmo y la figura de Juan de Lizasoán como empleado de la Casa de Montpensier: *Los interiores del Palacio de San Telmo de Sevilla. El papel de Juan de Lizasoán como decorador y adornista*, dentro del capítulo denominado *Adorno y decoración en los interiores del Palacio de San Telmo: la configuración del goût Montpensier*.

²² Este aspecto de la metodología de trabajo en las obras de restauración o construcción de las residencias de los Duques de Montpensier en Andalucía puede verse, y concretamente para este asunto de Castilleja, en el AOBS, Leg. 461. P. 1-5. Correspondencia entre los administradores Francisco Romero e Isidro de las Cagigas.

José María Ríos fue ejemplar. La documentación localizada detalla al milímetro la metodología practicada, el uso de materiales muy concretos –*ladrillos prensados, pino de Flandes, losas de Tarifa y columnas de mármol o jaspe*²³ - y el procedimiento exacto de actuación, sin márgenes para los errores o la improvisación. Es probable que, en parte, la razón por la que existe más información para estas obras de Castilleja y mayor clarividencia y concreción en las condiciones impuestas, sea el hecho de ser, por un lado una obra nueva, no de restauración o rehabilitación, y por el otro, un proyecto vinculado a un objetivo político que no admitía para Antonio de Orleans reparo en gastos y alargamiento en el tiempo.

Los bellos proyectos *dispuestos por orden de los Duques de Montpensier* y elaborados por Balbino Marrón en 1863 para las distintas fachadas de esta *Casa-palacio de Hernán Cortés* se conservan en el Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda, a diferencia de los que el mismo arquitecto hizo con toda seguridad –así lo demuestran las referencias que se hace de ellos en los documentos-, para las del palacio de los duques en esta citada localidad gaditana. Planos y alzados de fachada sirvieron de guía detallada al equipo del alarife José Concha, quién ejecutó las obras y se comprometió previamente con Marrón y Ríos a levantar el edificio en dos fases y *conforme a las condiciones* establecidas, una que comenzaba en Enero de 1863 y otra segunda en Noviembre del mismo año²⁴.

Las obras terminaron definitivamente en Julio de 1864, momento que marcaba el segundo contrato con José Concha. Si tenemos en cuenta el valor de las casas adquiridas, los honorarios del arquitecto y del maestro de obras, los salarios de albañiles y operarios, materiales, y derramas o agregados de coste, la obra debió estar muy por encima de los trescientos mil reales de vellón que prácticamente fueron entregados al

²³ AOBS, Leg. 299, P. 6. Administración General de Castilleja 1854-1869. Condiciones de contratación de 30 de Enero y de 10 de Noviembre de 1863.

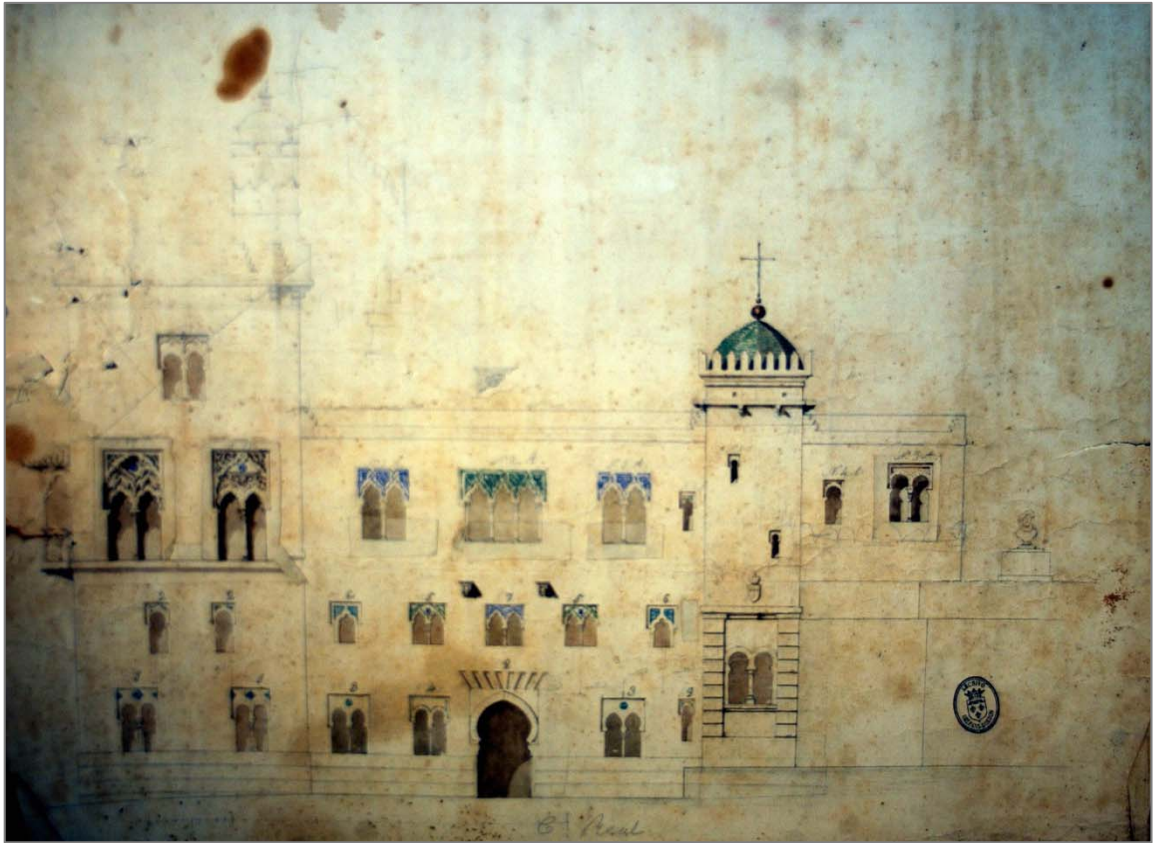
²⁴ AOBS, Leg. 299, P. 1-10. Administración General de Castilleja 1854-1869. El 30 de Enero de 1863 Balbino Marrón firma las condiciones de ejecución de la primera fase de las obras de ampliación y ensanche en el Real Palacio de Castilleja de la Cuesta, así como su presupuesto por valor de 90.001 reales de vellón. El día 7 de Febrero se encargaba la ejecución de las obras al alarife José Concha. El 10 de Noviembre del mismo año Marrón y Ríos firman las condiciones bajo las que se contratan una segunda fase de obras, para la finalización completa del edificio, firmando Concha un día después su compromiso de ejecución en el plazo de ocho meses. El presupuesto ascendió a 200.000 reales de vellón. Las obras finalizaron en el verano de 1864, firmándose el 13 de Noviembre del mismo año la cuenta de los agregados sobre el presupuesto inicial de las obras, cantidad que ascendía a 7.676 reales.

maestro alarife. *Siempre conforme a los planos y de la manera indicada* en los mismos, haciendo uso *de materiales de primera calidad, con una mano de obra de la más esmerada*, siempre conforme a los plazos dispuestos y con especial indicación de la *dirección, inspección y supervisión del arquitecto y el maestro de obras de SS. AA. RR. los Sres. Duques de Montpensier –Marrón y Ríos-*. Así era como se contrataba una obra importante por parte de unos patronos exigentes, con un control exhaustivo de todos los asuntos. Se generaba un proceso, a veces largo y complejo, en el que se hacía gala del nutrido equipo de profesionales que estaban al servicio de los duques así como de la magnífica administración exigida. Estados de obra, listados semanales de trabajadores y salarios, o informes directos del arquitecto a la alta secretaría sobre el estado de los trabajos muestran un funcionamiento y un engranaje más que notable para los asuntos de arquitectura y obras dentro de la Casa de Montpensier²⁵.

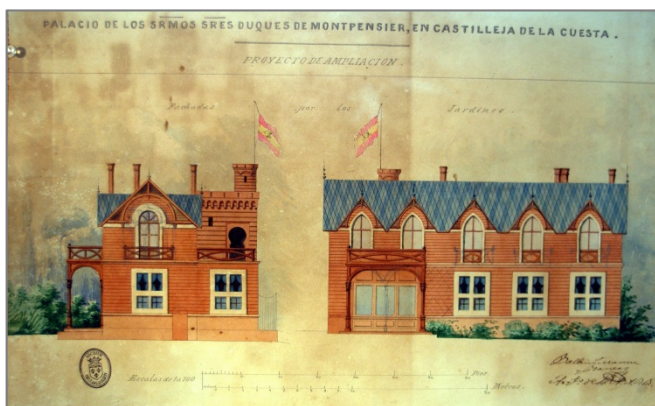


Balbino Marrón y Ranero, *Castilleja de la Cuesta. Palacio de Hernán Cortés. Proyecto dispuesto por orden de SS. AA. RR. para continuar las obras nuevas. Fachada del palacio por la Calle Real y exterior de la sala dedicada al conquistador, con el busto de V. Mercier. Primer proyecto o primera propuesta. Aguada, 1863. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.*

²⁵ AOBS, Leg. 299, P. 6. Administración General de Castilleja 1854-1869. Condiciones de contratación de 30 de Enero y de 10 de Noviembre de 1863.



Balbino Marrón y Ranero, Castilleja de la Cuesta. Palacio de Hernán Cortés. Proyecto dispuesto por orden de SS. AA. RR. para continuar las obras nuevas. Propuesta alternativa de fachada del palacio por la Calle Real y exterior de la sala dedicada al conquistador, con el busto de V. Mercier, arriba. Propuesta de fachada para el frente de los jardines, abajo. Aguadas, 1863. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.



Balbino Marrón y Ranero, *Palacio de los Serenísimos Sres. Duques de Montpensier en Castilleja de la Cuesta. Proyecto de ampliación. Propuesta de fachada para el frente de los jardines* Aguadas, 1863. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

El 13 Marzo de 1863, Balbino Marrón informaba al apoderado de los duques en Madrid, Isidro de las Cagigas, ciudad en la que se encontraban los Montpensier momentáneamente, sobre el estado de las obras en el Palacio de Castilleja y San Telmo. Comunicaba, entre otros asuntos, que *las obras de Castilleja continúan con rapidez y esmerada construcción. Adjuntos incluyo a Usted los proyectos de obra que quedarán iniciadas por S. A. R., afín de que nos haga, cuando tenga a bien, las observaciones que juzgue oportunas*²⁶. Marrón indicaba el estado de las obras a través de planos y alzados, a los que hacía referencia constantemente, pues los señores secretarios y los duques los tendrían delante para su observación y consulta.

Podemos imaginar a los duques, especialmente a Don Antonio de Orleans, muy interesado por la arquitectura y la ingeniería, analizando los planos y los alzados del arquitecto Marrón, leyendo sus indicaciones, en presencia de su secretario Isidro de las Cagigas –administrador de su plena confianza- y del que fuera su *artista de cámara* y consejero en temas decorativos y de dirección artística, Joaquín Domínguez Bécquer, alguien que llegó a tener una estrecha relación con la familia y probablemente fue amigo personal del duque. Estos proyectos de Marrón para Castilleja, probablemente los más bellos y felices diseñados por mano de este genial arquitecto, son aguadas de carácter minucioso, ricamente coloreadas, y muestra de su capacidad técnica y artística.

²⁶ AOBs, Leg. 100, P. 23. Informe y planos de Balbino Marrón enviados Isidro de las Cagigas, apoderado de los Duques en Madrid. Sevilla, 13 de Marzo de 1863.

Sobre estos proyectos de Marrón, muy probablemente se incluían y superponían –y esto es fundamental para entender la metodología de trabajo seguida en todas las residencias ducales- *dibujos en pequeño* con la decoración y diseño de los arcos principales, realizados en este caso por el decorador Juan Antonio Espejo, sucesor del maestro Lizasoán, y el pintor Joaquín Domínguez Bécquer; mano a mano, el primero tomando medidas reales y concretas de los arcos, y el segundo, proponiendo diseños y ejecutándolos, elaboraron un repertorio o serie de diferentes diseños decorativos. El objetivo era seleccionar la decoración que el duque prefería exactamente, presentándole una muestra de diseños realizados bajo la supervisión de Bécquer, quién conocía profundamente el gusto artístico y estético del duque.

Estos diseños de arcos con motivos decorativos *en estilo árabe* eran demandados por Antonio de Orleans, un patrono muy partícipe e involucrado en las obras que emprendía, para elegir la decoración de los vanos abiertos en el nuevo palacio de Castilleja. Marrón y Ríos exigieron incluso al alarife José Concha que *los huecos exteriores se arreglaran en todo a los detalles dibujados al tamaño natural, y sin concluir su decoración*. Los *dibujos en pequeño*, que tenían sus correspondientes parejas en el citado *tamaño natural* -como son nombrados en la documentación-, fueron efectivamente superpuestos sobre los proyectos de las fachadas de Marrón, para obtener la correcta medida y visión de la ornamentación que había que labrar²⁷.

Sin embargo, no parece que los citados diseños de Espejo y Bécquer fueran ejecutados finalmente, al menos no en su totalidad. El estado actual de las fachadas del edificio, así como los detalles que pueden observarse en las numerosas fotografías de la época, en su mayoría de Reynoso, muestran balcones y vanos con arcos y alfices carentes de decoración. Ciertamente, los citados proyectos de Marrón conservados actualmente fueron simplificados a la hora de la ejecución y, es probable, que fueran alzados alternativos a los que conocemos, más depurados en líneas y decoración, y menos costosos también, los llevados a cabo finalmente²⁸.

²⁷ AOBS, Leg. 299, P. 6. Administración General de Castilleja 1854-1869. Condiciones de contratación de 30 de Enero y de 10 de Noviembre de 1863.

²⁸ Algunos de los proyectos de Balbino Marrón de los que estamos hablando muestran signos de uso y deterioro, muy probablemente debido a su utilización en las mismas obras. Es posible que los proyectos de fachada que el mismo arquitecto elaboró para el Palacio de Sanlúcar de Barrameda, que existieron según la documentación de los estados de obra y correspondencia, desaparecieran por esta razón, su uso repetido en las obras.



Balbino Marrón y Ranero, *Castilleja de la Cuesta. Palacio de Hernán Cortés. Proyecto dispuesto por orden de SS. AA. RR. para continuar las obras nuevas. Fachadas del palacio hacia Sevilla y hacia Espartinas, arriba.* Y Juan Antonio Espejo y Joaquín Domínguez Bécquer, *detalles de dos dibujos superpuestos (indicando numeración), con diseño de arcos de herradura para el balcón de la fachada hacia Sevilla, abajo a la derecha, y arcos polilobulados para el balcón de la torre hacia la fachada principal, abajo a la izquierda.* Tinta sobre papel y aguadas, 1863. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.



Sala de Hernán Cortés en el Palacio de los Duques de Montpensier en Castilleja de la Cuesta, vista del acceso exterior, con el busto del conquistador de V. Mercier, y el enverjado realizado por la Fundición de Manuel Grosso, ca. 1865. Fotografías de Reynoso. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Los duques encargaron a la fundición sevillana de Manuel Grosso una verja en hierro fundido, que según su presupuesto del 18 de Febrero de 1863, su coste ascendió a tres mil setecientos sesenta reales de vellón. Este enverjado, que fue ampliado posteriormente y recorría toda la fachada principal, poseía paños simples con flores de lis en las lanzas y dos bellas cancelas de acceso –por la Calle Real de Castilleja de la Cuesta-, una para la entrada al palacio, y otra, para acceder directamente a la Sala de Hernán Cortés, que en realidad funcionaba como un pequeño edificio anexo pero independiente²⁹.

El interior de esta Casa-palacio de Castilleja, no tan complejo ni tan ricamente alhajado como el de otras residencias propiedad de los Montpensier, se organizaba en una planta baja, una de entresuelo, otra principal y una última de azoteas y miradores.

²⁹ Leg. 300, P. 5. Administración General de Castilleja, 1854-1869. Presupuesto del enverjado del Palacio de Castilleja, firmado por Manuel Grosso el 18 de febrero de 1863.

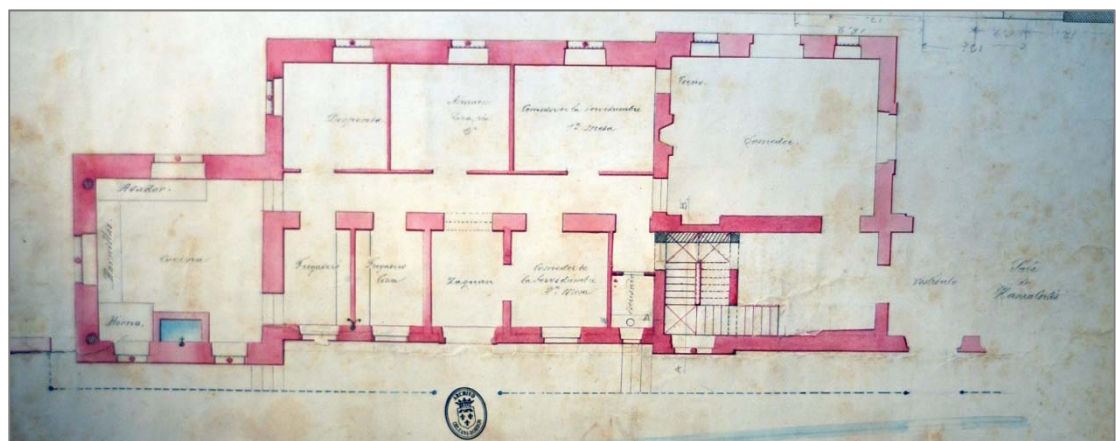
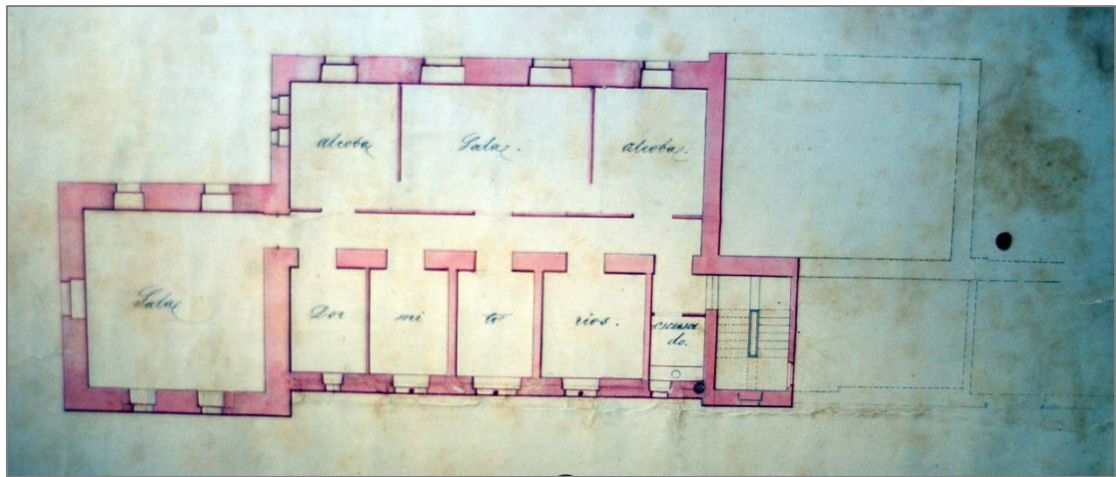
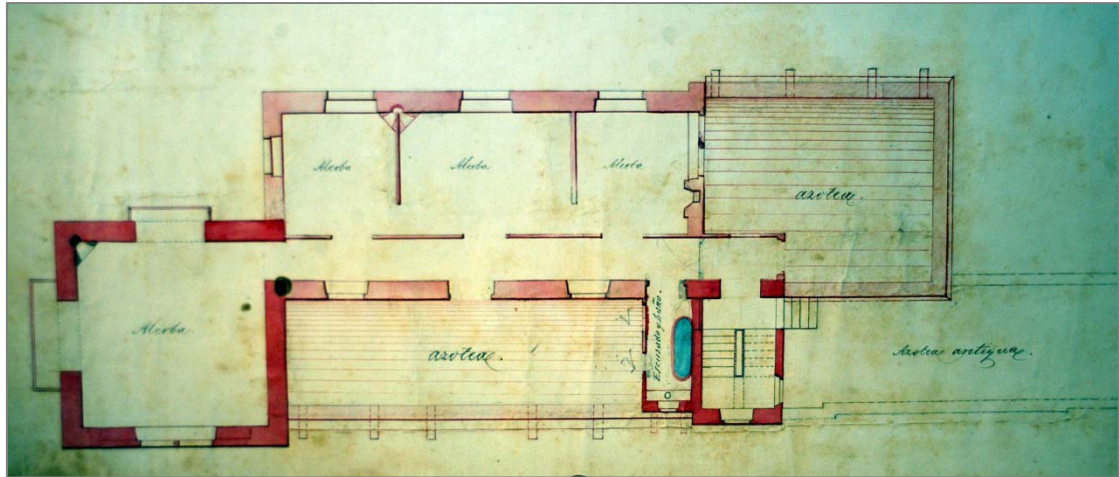
La baja estaba subdividida por estancias de primera necesidad; al margen de la *Sala de Cortés*, que tenía como sabemos su propio acceso y vestíbulo, había un zaguán, una gran cocina –ubicada en la *Torre grande*–, varios comedores, entre los que destacaba el de los duques –con vistas al jardín–, almacenes y despensa. En la planta de entresuelo fueron ubicados dos salones, dos alcobas, cuatro dormitorios –presumiblemente estancias para los hijos de los Montpensier– y un escusado, reservándose para el piso principal otras cuatro alcobas, retrete y baño –para los propios duques–, así como varias zonas de azotea transitable. Un último piso, dedicado a mirador privilegiado sobre la *Torre grande*, ofrecía imponentes vistas de Sevilla y de la comarca del aljarafe, del campo y los jardines, vistas que, como parte de los interiores, fueron descritas por Fernán Caballero en su feliz visita a esta *la casa en la que murió Hernán Cortés*.

Fernán Caballero comentaba en su citada carta publicada en la *Ilustración Española y Americana* que *el piso principal de este castillo* –se refería al entresuelo–, *que no tiene (...) ventanas sino al campo y al jardín, está destinado a los hijos de SS. AA. y a parte de la servidumbre. El segundo piso* –piso principal en los planos de Marrón–, *lo ocupan SS. AA. RR. y está sencilla pero preciosamente alhajado, con muebles de raíz.* Continuaba la descripción diciendo que el ángulo contiguo a las habitaciones de los duques *lo forma una torre en que hay una sala, o más bien un belveder, con balcones grandes, morunos en sus tres costados, que ofrecen unas vistas magníficas, en particular aquel que da frente a la vega y a Sevilla*³⁰.

La propiedad de Castilleja fue definida por la escritora como una deliciosa morada de magníficas vistas, donde a la belleza del jardín –*un pequeño parque cercado de tapia, (...) con enormes y antiguas higueras allí conservadas*³¹– se sumaba la paz y el silencio. La elevación del aljarafe sobre la vega del Guadalquivir y la ciudad de Sevilla la hacían un lugar ideal para respirar otros aires, descansar y apartarse del ambiente oficial y protocolario del Palacio de San Telmo. Una *morada rica y sencilla, cristiana y española, en su bello vestido moruno, cuya construcción y engrandecimiento se han ido formando por un recuerdo sobre unas ruinas, con el noble propósito y el patriótico objeto de honrar la memoria de un grande hombre, viniendo así a hacerse patente una*

³⁰ Revista *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI, Número XIV, del 15 de Abril de 1877, pág. 246.

³¹ *Ibidem*, 1877, pág. 246.



Balbino Marrón y Ranero, *Castilleja de la Cuesta. Palacio de Hernán Cortés, detalles de los planos del piso principal, arriba, nivel de entresuelo, en medio, y planta baja, abajo.* Tinta, pluma y aguada, 1863. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

vez más la justa aplicación de aquella máxima popular: *Quien a otros honra se honra a sí mismo (...)*³².

Cecilia Böhl de Faber y Larrea, amiga de Antonio de Latour y de los duques, y protegida bajo el espléndido paraguas que significaba la corte de San Telmo, había sido generosa en su descripción de esta *Casa-castillo de Hernán Cortés*, propiedad de los Montpensier, enalteciendo no solo la figura histórica del conquistador, como símbolo del patriotismo del que ella misma era defensora, sino devolviendo a los duques, sus protectores y amigos, su deuda para con su ayuda y generosidad. Así, para defender y engrandecer a los que consideraba sus *Augustos Señores*, centraba y aclaraba el tema de los últimos días del célebre conquistador, recordaba sus gestas y su valía, y llamaba la atención sobre la necesidad de crear una conciencia histórica sobre las grandes figuras de la historia nacional, elevando a máximo paradigma actuaciones como la desarrollada por los propios duques en esta ocasión.

³² *Ibíd.*, 1877, pág. 246.

7. LA CASA-PALACIO DE VILLAMANRIQUE, LA DEHESA DE GATOS Y EL LOMO DEL GRULLO: UN COTO DE CAZA PARA LOS DUQUES DE MONTPENSIER.

Los Duques de Montpensier compraron a los Condes de Altamira una casa-palacio que perteneció en origen a la familia Manrique de Zúñiga, situada en la localidad sevillana de Villamanrique, así como la gran Dehesa de Gatos, histórica en el entorno, y otras muchas suertes de tierra localizadas alrededor de la citada población. Según la documentación localizada en el Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda, la operación se fraguó en Julio de 1850 –tras la total disolución del mayorazgo de Altamira como consecuencia de las leyes de desvinculación de 1836-, aunque la operación de compraventa no se escrituró finalmente hasta el año siguiente¹.

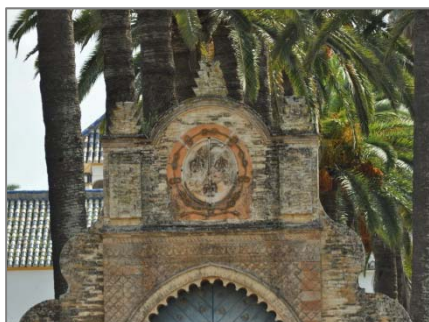


Fotógrafo anónimo, *Palacio de Villamanrique, con jardín delantero y parque al fondo, fotografía publicada en el Diario ABC el día 13 de Abril de 1906 con el siguiente comentario: Posesión de la Condesa de París en Villamanrique, donde S.M. el rey estuvo el martes, y en cuyo monte asistió a una cacería de jabalíes, ca. 1906, Archivo fotográfico de ABC.*

¹ AOBS, Leg. 109, P. 2. La Dehesa de Gatos, perteneciente a la Casa de Altamira, es escriturada para el Duque de Montpensier. Comparecen para la ejecución de la operación la Marquesa de Albudeite, hermana del Conde de Altamira, y Santiago de Tejada, como apoderado de los duques, en Madrid, durante el mes de Noviembre de 1851.

Además, unos años más tarde, la Reina Isabel II debió ceder a los Duques de Montpensier el gran Coto del Lomo del Grullo, conocido como el *Palacio del Rey*, cazadero real desde los tiempos de la reconquista y vinculado a la monarquía española, propiedad que conformó para la Casa de Montpensier un auténtico coto de caza del mayor nivel cinegético y del más profundo simbolismo histórico. Una vez más, a Antonio de Orleans no se le escapaba la magnífica y significativa vinculación que la posesión de estos territorios le proporcionaría con la monarquía española. Mandó rodear el *Palacio del Rey* con una tapia, a modo de hacienda sevillana, y levantar una portada de acceso al recinto donde colocó un gran escudo de armas con tres flores de lis².

Estas tierras, a caballo entre los términos de Hinojos y Villamanrique habían sido cazadero real desde el siglo XIII, cuando el Rey Alfonso X el Sabio se reservó para sí estas tierras por su riqueza cinegética. Desde entonces, estos terrenos, que habían estado vinculados a la monarquía y eran administrados desde los Reales Alcázares de Sevilla, pasaron a la administración de los duques, junto a la citada Dehesa de Gatos, quienes posteriormente dejaron estas tierras en herencia a su hija mayor la Condesa de París, y a cuyos descendientes han pertenecido durante años.



Palacio del Rey en el *Coto del Rey* o del *Lomo del Grullo*, en Hinojos, Huelva. Portada de acceso al recinto, con escudo de flores de lis, a la izquierda, y aspecto exterior del complejo, a la derecha.

² Duque, Aquilino, *El Mito de Doñana*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, Madrid, 1977, pág. 23 y ss. Véase también Falcón Márquez, Teodoro, *Real Palacio del Lomo de Grullo*, en *Pedro Romero (1638-1711), Arquitecto del Barroco sevillano*, Revista Laboratorio de Arte, nº 23, 2011, pp. 225-251, y Halcón, Fátima, *El Palacio del Lomo del Grullo*, Archivo Español de Arte. nº257, Madrid, 1992, pp. 79-84.

La ubicación de todas estas nuevas fincas para la caza, la agricultura, la explotación agraria, así como para la cría de ganado era soberbia. Pinos excelentes, alcornoques, encinas y acebuches, se mezclaban con el monte bajo para conformar un hábitat inigualable, con una rica fauna salvaje nutrida de liebres y conejos, lince ibérico, ciervos, jabalíes, perdices y aves rapaces, tierras protegidas y apartadas de la explotación vecinal desde la Edad Media mediante cédulas reales³.

José María Vázquez Soto, en su libro *Historia y leyenda de Villamanrique*, comentaba sobre el emperador Carlos V *que tal vez, quién amó tanto la soledad de Yuste, cabalgaría en más de una ocasión su brioso corcel en una regia cacería por las selváticas tierras de la dehesa de Gatos*⁴. Su abuelo, el Rey Fernando el Católico, como hicieron otros monarcas anteriores, había protegido el entorno y mandado hacer obras en *Las Rocinas*. Y años más tarde, el rey Felipe II creaba el marquesado de Villamanrique para Don Álvaro Manrique de Zúñiga, quien junto a su esposa Blanca Enríquez de Almansa, levantó el palacio de la villa y patrocinó la construcción del convento de franciscanos descalzos aledaño al mismo.



Balbino Marrón y Ranero, *Plano topográfico en que se indican parte de la dehesa de Gatos, otras partes de los Propios de Hinojos y de varios particulares lindantes todas con aquella*, lápiz, tinta y aguada, fechado el 10 de Julio de 1854, en Sevilla. Colección Infantes Duques de Montpensier, A OBS.

³ De Cervantes, Pedro, *Recopilación de las Reales ordenanzas y Cédulas de los bosques Reales del Pardo, Aranjuez, Escorial, Balsain y otros*, Oficina de Melchor Álvarez, Madrid, 1687, pág. 461 y ss.

⁴Véase Vázquez Soto, José María, *Historia y leyenda de Villamanrique*, Ed. Católica Española. Sevilla, 1961.

La crónica inédita de don Juan M. Béjar, describe los detalles de la primera visita del duque de Montpensier a sus nuevos dominios manriqueños en Febrero de 1850. *El Ayuntamiento en pleno pasó a recibirle al confín del término. Venía Su Alteza en un coche de camino, tirado por seis caballos, marchando al estribo el capitán don Antonio Díaz de Cevallos y escoltado por una sección de caballería. Le acompañaba un ayudante.* Sin embargo, no sería hasta un año más tarde, cuando los duques realicen su primera visita oficial a Villamanrique, una vez que el antiguo palacio de los Altamira –ya en manos de los Montpensier- estuvo remozado y puesto a punto. El día 7 de Abril de 1851, los duques entraron en la villa junto al príncipe de Joinville –hermano del duque-, cuyo recibimiento fue preparado con antelación y muy festejado por autoridades provinciales, locales y vecindario⁵.

Desde este año de 1851 la vinculación de los duques, y especialmente de la Infanta María Luisa Fernanda, con la ermita del Rocío, su romería anual y la hermandad de Villamanrique fue muy intensa⁶. La Casa de Orleans y Borbón frecuentó desde entonces la citada ermita, y ha participado en su romería, ha ofrecido presentes exquisitos para el tesoro de la Virgen y ha patrocinado numerosas obras en el Rocío y en la parroquia de Villamanrique. Los Duques de Montpensier quedaron fascinados por la devoción popular que, sobre todo, en las tierras del Aljarafe sevillano, Villamanrique, Hinojos y Almonte, despertaba la imagen de la Virgen del Rocío, y así, sus nuevas propiedades de Villamanrique, que en un primer momento iban a estar dedicadas fundamentalmente a las temporadas de caza y salidas de campo, también fueron la base de operaciones para su activa participación en esta histórica y simbólica romería⁷.

Según Pascual Madoz, Villamanrique tenía *un palacio propio de los marqueses de la villa, los condes de Altamira, con todas las oficinas de labor, dos molinos de aceite, y sus correspondientes trages y almacenes, de antigua y común construcción, y medianas comodidades en su clase*⁸. Los Montpensier acometieron en esta casona una serie de reformas de urgencia entre 1850 y 1851, para poder inaugurarlo y estrenarlo como Real

⁵ Crónica *La Señora* de Don Juan Miguel Béjar, de 7 de Febrero de 1850, localizada en el Archivo del Palacio de Villamanrique de la Condesa. Citado de Márquez Fernández, Juan, *El Rocío, la Casa Real española y la primera y más antigua hermandad de Villamanrique*, artículo publicado en *Rocío.com*, de 19 de Julio de 2010.

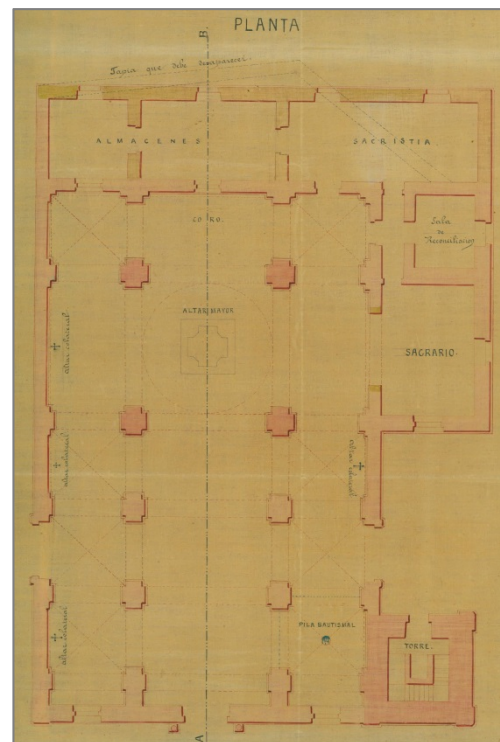
⁶ Latour, Antoine de, *Nuestra Señora del Rocío*, en *La bahía de Cádiz* (capítulo VII). Traducción y notas de Lola Bermúdez e Inmaculada Díaz Narbona. Diputación provincial de Cádiz, 1986, pág. 168.

⁷ Véase Mayo Rodríguez, Julio, *El Rocío: Reino devocional de los Montpensier*, Revista Exvoto, Año IV, nº 3, Sevilla, 2014.

⁸ Madoz, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Imprenta Calle de Jesús y María nº 28, Madrid, 1849, Volumen XIV, pág. 179.

Palacio y lugar para la práctica cinegética, sin embargo sabemos que las obras se alargaron durante los años posteriores. Sabemos que en estas obras iniciales intervino el equipo técnico al servicio de los Montpensier desde 1849, y entre los que destacan el arquitecto Balbino Marrón y Ranero, el maestro de obras Joaquín Gutiérrez, el jardinero mayor André Lecolant y los maestros José María Ríos y Juan de Lizasoain, para temas de maderas y carpintería, y pinturas y decoración respectivamente⁹.

El palacio de Villamanrique se encontraba ubicado en el centro de la localidad, junto a la plaza principal, y unido a la iglesia parroquial de Santa María Magdalena –donde los Montpensier patrocinaron una reforma y restauración acometida por Marrón en 1855- y el convento franciscano anteriormente citado. Tras el palacio, una huerta o finca de medianas proporciones, anexa al edificio y limitada por caminos vecinales –junto a la huerta del citado convento-, sirvió a los Montpensier para levantar unos jardines al modo de los diseñados en Sevilla o Sanlúcar, y en los que trabajaron los citados Lecolant, Gutiérrez y Marrón.



Balbino Marrón y Ranero, *Proyecto de restauración y reforma de la Iglesia parroquial de Villamanrique, sección y planta*, tinta y aguada, 1855. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

⁹ AOBS, Leg. 516, P. 1, Contaduría, Notas de Francisco de Vargas a Joaquín del Alcázar y a S. A. R. el Duque de Montpensier. 4 de Julio 1850.



Balbino Marrón y Ranero, *Croquis inicial de la localidad de Villamanrique y sus inmediaciones, con el Palacio de los Condes de Altamira, su huerta posterior, y la finca en la que se levantarán los jardines, plano general, arriba, y detalle, abajo. Balbino Marrón realizará otro croquis posterior, ya coloreado, y con la dehesa de Gatos al Oeste de la localidad, actualmente en posesión de los Duques de Segorbe.* Lápiz y tinta sobre papel, ca. 1850. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier, AOBs.

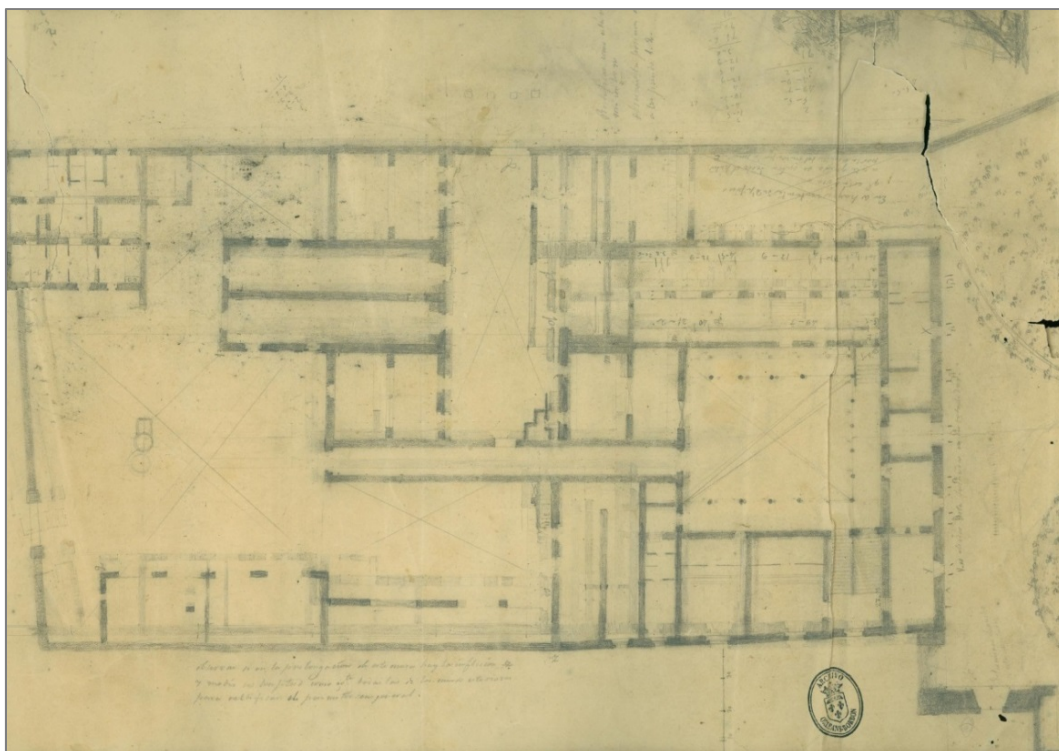
Balbino Marrón debió realizar a petición del Duque de Montpensier, y alrededor de la temprana fecha de 1850, *un croquis* o plano inicial de la localidad de Villamanrique y sus inmediaciones –con las propiedades circundantes y los caminos vecinales-, con la ubicación exacta del Palacio de los Condes de Altamira dentro del entramado urbano, su huerta posterior y la finca en la que se levantarían posteriormente los jardines, un plano o croquis del que Marrón realizó variantes posteriores con la incorporación de la dehesa de Gatos a los pies de la villa de Villamanrique, planos actualmente en posesión de los Duques de Segorbe¹⁰.

El expediente de declaración de este palacio y sus jardines como *Bien de Interés Cultural* con la categoría de *monumento*, diferencia exactamente tres grandes áreas dentro del recinto palaciego de Villamanrique: la zona del apeadero y jardín delantero, el palacio propiamente dicho, y los jardines posteriores. Así, en primer lugar, está *la zona anterior a la casa-palacio, abierta y ajardinada con un gran parterre central y sembrado de palmeras*, ámbito al que se accede a través de una gran cancela situada frente a la cabecera de la iglesia parroquial¹¹. Es el sector de la fachada principal y la zona de entrada y apeadero, donde se encuentran también los pabellones para la portería, las cocheras y las cuadras. Este espacio, diseñado sobre parte del antiguo palacio de los Altamira, fue muy probablemente abierto ya en torno a 1880, cuando los Condes de París decidieron instalarse en Villamanrique y ejecutar algunas obras de reforma y acondicionamiento. El objetivo era separar la cabecera de la iglesia del palacio, y dotar a éste de un jardín delantero, con tapia circundante, y con un acceso con cancela y garitas para ennoblecer la entrada al complejo, cancela que lleva precisamente expuesta la fecha de 1881¹².

¹⁰ Este plano o croquis de Villamanrique y sus inmediaciones que presentamos aquí es inédito, y se conserva en el AOBS.

¹¹ Véase Ortega, Juan Carlos, *Expediente de Declaración de Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, del Palacio de Orleans en Villamanrique de la Condesa (Sevilla)*. Dentro de la Resolución de 1 de junio de 2007, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se incoa el procedimiento para la declaración como Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, el Palacio de Orleans y su Jardín, en Villamanrique de la Condesa (Sevilla).. 02/07/2007, 14.

¹² El arquitecto Balbino Marrón ya debió plantear esta mejora urbana y arquitectónica cuando en 1855 elaboró los planos para la restauración de la iglesia parroquial de Villamanrique, y en cuyo proyecto aparece indicado el muro que debe desaparecer de la cabecera de dicha parroquia. Imaginamos que ya entonces Marrón pensó en la necesidad de mejorar la unión –o la separación- de este edificio religioso con el propio palacio.



Balbino Marrón y Ranero, *Plano del Palacio de los Condes de Altamira en Villamanrique, cuyo sector de apeadero –a la izquierda- será intervenido para separar el edificio palaciego de la iglesia parroquial, construir un jardín con parterre y ennoblecer el acceso al edificio*, plano o croquis inicial, lápiz sobre papel, ca. 1850. Colección Infantes Duques de Montpensier, AOBS.

En segundo lugar se encuentra la propia casa palacio, de aspecto discreto y muros encalados, (...) con una fachada de composición marcadamente horizontal, y que ofrece en sus dos plantas un ritmo de vanos apenas decorados por un molduraje simple, que se interrumpe con la colocación central de la puerta principal sobre la que se abre un balcón con barandaje de forja¹³. Este antiguo palacio de los Condes de Altamira era de planta rectangular, pero fue reducido en torno a 1880, como acabamos de comentar, para obtener una planta cuadrada dispuesta en torno al patio principal de la casa y abrir el ámbito anterior, el del citado apeadero¹⁴.

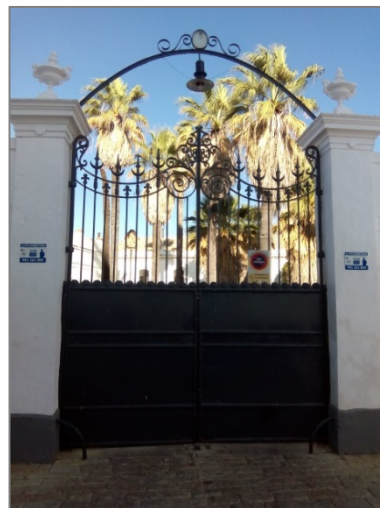
Por tanto, el palacio posterior a esta fecha, quedó ordenado exclusivamente alrededor de este patio central, *solado de mármol blanco, con galerías de arcos de medio punto en sus cuatro frentes en la planta baja y balcones en la alta. Las columnas de este patio ostentan en sus capiteles escudos y divisas de la familia Manrique de Zúñiga*, elementos mantenidos de la construcción inicial del siglo XVI; junto a la bella y decorada caja de

¹³ Ortega, Juan Carlos, *Expediente citado*, 2007.

¹⁴ AOBS, Leg. 571, P. 2. Momento de obras y reparaciones, y envío de mobiliario por parte de los Condes de París, desde distintos puntos de Francia, París, Londres y Sevilla al Palacio de Villamanrique.

escalera, algunas estancias interiores del palacio presentan una decoración de tipo cortesano francés –ejecutada con molduras en madera y yeso pintadas de blanco y oro en muros y techos-, muy probablemente ya labrada bajo los Condes de París, quienes obligados a salir de Francia, decidieron instalarse, como hemos comentado, en torno a 1881 en Villamanrique¹⁵.

Aspecto exterior de la gran cancela de acceso al Palacio de Villamanrique, arriba, y fachada principal del palacio, así como del jardín delantero con parterres levantados en el antiguo apeadero del Palacio de los Condes de Altamira. A la izquierda puede verse el antiguo pabellón de cocheras, que ha perdido su bella techumbre a dos aguas, abajo. Fotografías del autor.



¹⁵ Ortega, Juan Carlos, *Expediente citado*, 2007. El expediente informa sobre la participación en el Palacio de Villamanrique del arquitecto francés Paul Gelobart, cuya participación no hemos podido documentar sin embargo en el AOBs. La participación de todo el equipo técnico de los Montpensier para la arquitectura y la decoración de sus palacios si hemos podido observarla y documentarla para los años previos a 1880. Es posible que este arquitecto francés trabajase ya a finales del siglo XIX para los Condes de París, quienes presumiblemente quisieron ennoblecer este complejo palaciego –con el nuevo jardín delantero y el acceso con garitas- y dotar a su nueva residencia en España de una decoración y un ambiente más distinguido y de estética más cortesana y francesa.



Aspecto de la finca en la que se encuentran los jardines del Palacio de Villamanrique, en Sevilla.
Fotografía del autor.

Por otro lado, y según la información histórica vertida en el citado expediente para declarar este complejo palaciego *Bien de Interés Cultural*, el parque o los jardines de la casa, situados en la parte posterior, y de generosas dimensiones –este parque es mayor que los levantados en Castilleja o Sanlúcar-, conforman el tercer ámbito de la residencia. Como los demás jardines de los Montpensier, fueron organizados al modo romántico, mezclando el carácter de jardín a la inglesa con la tradición local de los jardines de raigambre hispano-árabe. *Cuenta con una red de pequeños y recoletos senderos que parten de tres vías principales. Entre ellos se extienden parterres en los que se observa una gran masa de vegetación que cuenta con ejemplares de considerable edad, algunos preexistentes a la construcción del palacio. Destacan por su gran número las palmeras y hay especies americanas poco frecuentes en la zona*¹⁶.

¹⁶ *Ibíd*em, 2007. El expediente informa además de que *en el jardín se encuentran, una interesante serie de edificaciones de diversa índole: los restos de un edificio porticado, de planta cuadrada, con tres arcos de medio punto en cada lado, que hay que relacionar con un convento de franciscanos que existió en este lugar. Otros vestigios del mismo -el muro de la nave del Evangelio de la iglesia hasta la altura de la ventana superior- están incorporados a una construcción moderna, propiedad del Ayuntamiento y destinada a Casa de Cultura. Estanques, albercas, antiguos molinos y almacenes completan el complejo*

Balbino Marrón elaboró dos planos en 1857 de los jardines y el palacio, hoy conservados por los descendientes de los Condes de París -Duques de Segorbe-, en los que constata la red de senderos y caminos que con seguridad ya funcionaban desde 1851. Ya desde esta fecha se había procedido a la plantación árboles y plantas diversas –a la *trasplantación de otros árboles que S. A. R. mandó quitar de delante de la casa*-, a *levantar una tapia rodeando todo el jardín*, a hacer los *pasos de agua*, así como al diseño y arreglo de senderos y caminos, un trabajo en el que intervinieron André Lecolant y el maestro de obras y agrimensor Gutiérrez, como ocurrió en los jardines de San Telmo en Sevilla, y como podemos constatar con las siguientes palabras: *hoy he regresado de Villamanrique* –comunicaba Joaquín del Alcázar a Antonio de Latour, y por ende al duque, el 3 de Febrero de 1852-, *a donde fui ayer con Lecolant para dar una vuelta a la plantación del jardín (...)*¹⁷.

Como sabemos, el diseño del jardín siempre corría a cargo del propio duque, amante de la arquitectura y de la jardinería, quién debía aprobar desde la compra de unos pocos pinos y unas palmeras, hasta la contratación de peones para terraplenar las tierras donde se harían los hoyos para las plantaciones de árboles y plantas. Junto a su jardinero jefe Lecolant, establecieron los mismos pasos estéticos de lo ya planteado en los magníficos jardines del Palacio de San Telmo de Sevilla y del Palacio de Sanlúcar de Barrameda para ir conformando el gran jardín del Palacio de Villamanrique¹⁸.

de los jardines, donde aún se conserva también el pabellón que sirvió para albergar una reducida central para el abastecimiento eléctrico del palacio, pionera dentro en el ámbito privado en España.

¹⁷ AOBS, Leg. 516, P. 1, Contaduría, Notas de Joaquín del Alcázar, alcaide del Palacio de San Telmo y administrador de los duques, al secretario personal de S. A. R. el Duque de Montpensier, Antonio de Latour, 1851-1852. Carta del 3 de Febrero de 1852.

¹⁸ Nos remitimos también a la documentación presentada en el capítulo de esta tesis doctoral *La creación de los Jardines de San Telmo. La obra de André Lecolant y los Duques de Montpensier*.

8. EL PATRONAZGO DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER Y LA RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS RELIGIOSOS. EL EJEMPLO DE LA ERMITA DE VALME: UNA CAPILLA-RELICARIO PARA EL PENDÓN DE SAN FERNANDO.

La estrecha relación de los Duques de Montpensier con la Ermita y la Virgen de Valme, en Dos Hermanas, Sevilla, con el Santuario de la Virgen de Regla de Chipiona, en Cádiz, y el Monasterio de la Rábida en Huelva hay que buscarla y entenderla en relación al proyecto político, ideológico y cultural que los Montpensier desarrollaron y mantuvieron en Andalucía. La Corte Orleans Borbón de Sevilla demostró tener gran sensibilidad hacia las tradiciones y las devociones religiosas andaluzas, participando y asistiendo habitualmente a procesiones, romerías y otros muchos actos, especialmente de Sevilla y Sanlúcar de Barrameda. Como afirmara el profesor Lleó Cañal con respecto a su impulso y fomento, las tradiciones y prácticas devotas constituían una importante plataforma para la vida pública local. La asistencia de los Montpensier a las procesiones de Semana Santa o del Corpus Christi desde el mismo año de su llegada a Sevilla los introduce y los presenta socialmente, haciéndolos asimismo partícipes y defensores de unos valores tradicionales muy queridos en la ciudad¹.

Por otro lado, la defensa de los Montpensier en la restauración de monumentos civiles y religiosos de importancia y alta simbología histórica proyectan una imagen de salvaguardas de la Historia patria, de sus valores y de sus momentos más representativos, necesarios de conservación y protección. Como se describe en *El Porvenir* de 20 de Mayo de 1851, el arquitecto Andrés Hernández Calleja, quien acababa de dirigir la restauración de la Iglesia de San Vicente de Ávila, visitaba al duque de Montpensier para mostrarle sus proyectos *como protector de todo lo que pueda contribuir al engrandecimiento de las Bellas Artes y la Gloria de la Nación*².

Afirma Mary Hollingsworth en sus estudios sobre el patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento, y salvando la distancia cronológica histórica y cultural con el siglo XIX en España, que *los modelos de patronazgo se hallaban estrechamente vinculados a*

¹ Lleó Cañal, Vicente, *Montpensier y su proyecto político. La búsqueda de una síntesis entre tradición y progreso*, dentro de *La Sevilla de los Montpensier*, Focus, Sevilla, 1997.

² Hemeroteca Municipal de Sevilla, Diario *El Porvenir*, de 20 de Mayo de 1851.

*las estructuras económicas y políticas de cada centro cultural*³ –ciudad y región en este caso-. Los Duques de Montpensier, que actuaron en la Sevilla y la Baja Andalucía de la segunda mitad del siglo XIX como altos representantes de la monarquía española y de la depuesta de los Orleans en Francia, gastaron grandes sumas dinerarias para ejercer su proyecto de patronazgo y mecenazgo cultural. Como hicieron los grandes señores de la Italia moderna, también los duques edificaban y reconstruían sus palacios y residencias de recreo, las decoraban, y dotaban con su patronazgo iglesias parroquiales, ermitas, monasterios y capillas. Como los patronos renacentistas, los Montpensier supieron apreciar el valor que tenían las artes y, sobre todo, la propaganda útil que proporcionaba su contribución para defenderlas y promocionarlas, al igual que ocurría con la defensa de las tradiciones y fiestas populares.

El patronazgo ejercido por los duques en el Santuario de Nuestra Señora de Regla de Chipiona se centró primeramente en una restauración de urgencia ejecutada entre 1851 y 1852. Según Antonio de Latour, quién explica el interés de los Montpensier por este monumento religioso tan cercano a su palacio de Sanlúcar de Barrameda, el santuario de Regla albergaba una imagen que según la tradición había pertenecido al apóstol San Pablo, después a su discípulo Timoteo y finalmente a San Agustín. Al margen de la piadosa tradición, la imagen de la virgen, medieval, se veneraba en Chipiona desde que en el siglo XIV la Orden de los agustinos estableciera el convento sobre una antigua fortaleza y ermita⁴.



Vista del antiguo Convento de Nuestra Señora de Regla, 1882, fotografía, colección particular.

³ Hollingsworth, Mary, *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*, Ediciones Akal de Arte y Estética, Madrid, 2012, pp. 8-9.

⁴ AAVV, *Guía artística de Cádiz y su provincia II*, Diputación de Cádiz y Fundación José Manuel Lara, Cádiz-Sevilla, 2005, pp.80-83.

Vinculado en cierto modo al descubrimiento de América y a la devoción de los marineros y comerciantes españoles en su paso a las nuevas tierras americanas, según Latour, *era el primer punto que los marinos buscaban en la costa al regresar de aquel continente y el que recibía sus últimas miradas al alejarse de España*⁵. Hacia 1850 se encontraba sin el prestigio de antaño, casi abandonado, ruinoso, y su imagen ya no era venerada en el santuario. Es entonces cuando actúan los Duques de Montpensier, que tras una oportuna visita al lugar, deciden restaurar el edificio para que fuera restablecido el culto y la veneración popular de la imagen⁶. Finalmente, y según Latour, el santuario fue reabierto el 8 de Septiembre de 1852 con la asistencia de los arzobispos de Sevilla, Guadix y Córdoba, y su imagen titular repuesta para alegría de los lugareños y visitantes, que pudieron disfrutar de una gran fiesta campera, oficios religiosos y una gran peregrinación⁷.

La restauración del Convento de la Rábida, en Huelva, tuvo una historia bastante paralela a la del Santuario de Regla o a la Ermita de Valme, que veremos más adelante. Las desamortizaciones decimonónicas habían dejado el edificio ruinoso, y estaba sirviendo como cantera para los pueblos aledaños pese a las críticas y protestas de intelectuales y artistas. Incluso en 1851, pese al simbolismo del lugar para la historia de España por sus vinculaciones colombinas, relata Rodrigo Amador de los Ríos que una Real Orden de 5 de Agosto del citado año dispuso *que se derribasen las ruinas y que el producto de los materiales, descontados los gastos del derribo, se dedicara a adquirir una lápida que colocada en lugar oportuno perpetuase la memoria de la residencia en este sitio del ilustre navegante*⁸.

Las críticas populares, de intelectuales y la acción de Mariano Alonso y Castillo, gobernador civil de la provincia, lograron paralizar la citada orden, aunque el monasterio se mantuvo en estado ruinoso hasta la visita y el compromiso de patronazgo de los Duques de Montpensier sobre el histórico conjunto, quienes donaron en Marzo de 1854 siete mil reales para su remozamiento y restauración, el retablo del altar mayor y

⁵ De Latour, Antonio, *Sevilla y Andalucía, Estudios sobre España*, Centro de Estudios andaluces y Editorial Renacimiento, 2006, pág. 307.

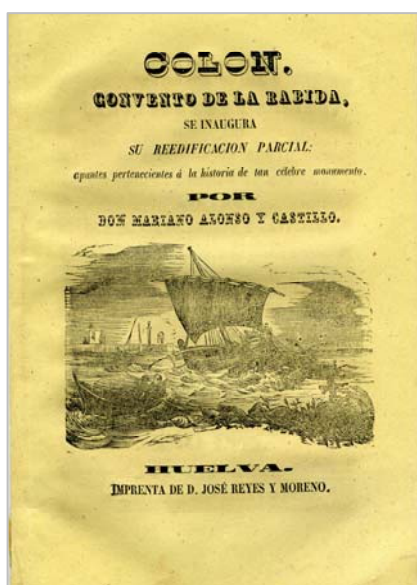
⁶ Existen en el AOBs algunos planos y alzados de la iglesia de este santuario, sin fecha y si firma, pero es posible que no sean de las obras de remozamiento de 1852, sino de actuaciones posteriores.

⁷ De Latour, A., *opus cit.*, 2006, pp. 332-337.

⁸ Amador de los Ríos, Rodrigo, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Huelva*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cía., 1881, págs. 241 y ss.

los objetos litúrgicos necesarios. La participación de los Montpensier en la polémica suscitada en España a raíz del inexplicable abandono del simbólico lugar colombino espoleó a las autoridades, que impulsaron definitivamente su reconstrucción y reapertura.

La inauguración fue celebrada el 15 de abril de 1855, y un año más tarde el conjunto de La Rábida era declarado monumento nacional⁹. Los duques encargaban al pintor Alfred Dehodencq un lienzo para conmemorar su visita y su participación en la restauración, en la que aparecen visitando el ruinoso convento en 1854, además de solicitar también al arquitecto Isidoro María H. Pinzón planos con la planta y la proyección del conjunto monumental, donde se indicaba la habitación en la que se alojó Cristóbal Colón, una de las grandes personalidades que Montpensier honró y veneró en sus muy diversas residencias con retratos y bustos junto a la figura de Hernán Cortés.



Folleto editado por el gobernador civil de Huelva Mariano Alonso y Castillo titulado *Colón. Convento de la Rábida, se inaugura su reedificación parcial: apuntes pertenecientes a la historia de tan celebre monumento*. Huelva, 1855, a la izquierda, y Manuel García y Rodríguez, *La Rábida*, óleo sobre lienzo, 1892., mercado del Arte, a la derecha.

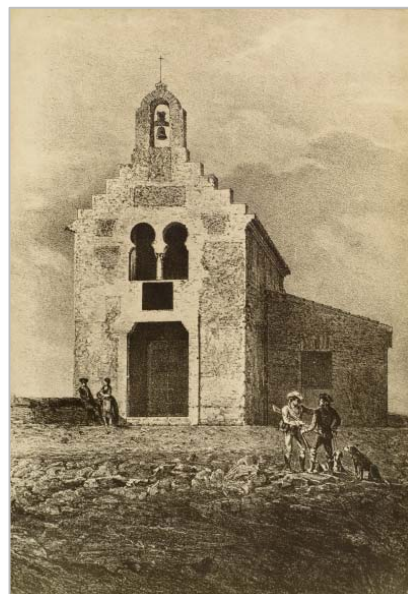
⁹ Véase el folleto editado por el gobernador Mariano Alonso y Castillo titulado *Colón. Convento de la Rábida, se inaugura su reedificación parcial: apuntes pertenecientes a la historia de tan celebre monumento*. Huelva, 1855, Imprenta de José Reyes y Moreno. También véase Saldaña Manzananas, Juan, *Gobernador Alonso, El hombre que salvó el monasterio de La Rábida*, Ediciones De buena tinta, 2014.

La restauración de la Ermita de Valme y de su Pendón fernandino. Una simbólica obra de patronazgo y mecenazgo de los Montpensier. Historia, leyenda y devoción.

La Real Capilla de Valme, en Dos Hermanas, muy próxima a Sevilla, altamente simbólica a nivel religioso e histórico por estar vinculada a la Reconquista y al Rey San Fernando, no será desaprovechada por Don Antonio de Orleans, que rápidamente comprende a través de los escritos de Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero, que es un gran hito del que extraer un interesante y fino rédito político y social. Ésta había desarrollado la leyenda de la Virgen de Valme y su ayuda al Rey conquistador dentro de su novela *la Familia de Alvareda*, publicada en 1856, y de la que enviaría un ejemplar a su amigo, el escritor Antonio de Latour, secretario del duque. Desde luego el objetivo era llamar la atención de los duques para su contribución a la restauración de la ermita y una pertinente protección futura. Latour interesó a Don Antonio y fomentó el gusto del Infante por Valme y su estandarte o trofeo ganado a la morisma en 1248, su significado y su valor histórico y cultural.

Dentro de una cuidada defensa de los valores tradicionales, los duques llevarán a cabo una ingente labor restauradora de monumentos, tanto religiosos como civiles. Es posible que el apasionado interés del Infante por estos asuntos se despertase en parte a raíz de su contribución a la restauración de la iglesia de San Vicente de Ávila y la posterior visita personal que le hizo el arquitecto Andrés Hernández Calleja, en mayo de 1851, con el objetivo de mostrar a Don Antonio sus proyectos *como protector de todo lo que pueda contribuir al engrandecimiento de las Bellas Artes y la Gloria de la Nación*¹⁰. Aparte del propio Palacio de San Telmo, que como sabemos fue rehabilitado y finalizado por el decidido impulso de los duques, y de la propia Ermita de Valme, podemos destacar las actuaciones en el denominado castillo de Hernán Cortés en Castilleja de la Cuesta, en el convento de La Rábida en Huelva o en el santuario de la Virgen de Regla en Chipiona, Cádiz. Montpensier quería, además de contribuir sinceramente a la protección de estos monumentos, relacionarse y vincularse con estos lugares y con personajes tan señeros de la Historia de España como San Fernando, Hernán Cortés o Cristóbal Colón.

¹⁰ Hemeroteca Municipal de Sevilla, *El Porvenir*, 20 de Mayo de 1851.



Pic de Leopold, *Ermita de la Virgen de Valme*, litografía, ca. 1859. Colección particular.

Sonetos, odas y romances compondrán la extensa corona poética, desarrollada por poetas y escritores sevillanos de la época –vinculados en su mayoría a la tertulia de Juan José Bueno, protegida por Montpensier¹¹–, con motivo de la restauración de la Ermita a instancia de los duques. Esta corona de poemas será publicada en 1859, justo acabadas las actuaciones en la capilla, junto a la *Noticia del origen de la Capilla Real de la Virgen de Valme y su restauración, hecha por SS. AA. RR...* en un librito patrocinado por los Montpensier y escrito por Fernán Caballero.

El origen de la devoción a la Virgen de Valme y de la construcción de su ermita en terrenos del Cerro de Cuartos o Buena Vista, Dos Hermanas, se remonta a los tiempos de la Reconquista de la ciudad¹². Cuenta una piadosa leyenda, que recogen Ortiz de Zúñiga en sus *Anales* y todos los autores que relatan los hechos de Fernando III, que al disponerse este Rey a lanzar el ataque definitivo para la reconquista de Sevilla, que estaba en manos del rey moro Al-Jataf, se encomendó a una pequeña imagen de la Virgen, de su particular devoción: “*Valedme, Señora, en esta empresa que acometí en nombre de Dios y gloria vuestra y yo os ofreceré en este lugar el primer pendón que tome dentro de Sevilla*”.

¹¹ Véase De Latour, Antonio, *Une Tertulia littéraire á Seville*, en *L’Espagne religieuse et litteraire*, París, 1863.

¹² Ortiz de Zúñiga, *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, Madrid, 1677.

Fernán Caballero relata en su *Noticia del origen de la Capilla Real de la Virgen de Valme y su restauración, hecha por SS. AA. RR...* que estando las tropas cristianas en el Cerro de Buena Vista *detúvose el Santo Rey y consideró al mirar aquella poderosa y atrincherada ciudad, aquella coraza de argamasa que la ceñía lo arduo de la empresa que proyectaba intentando su conquista, y lo desmayadas que estaban sus tropas por el cansancio y la sed; (...) levantando su fervoroso corazón a una efigie de Nuestra Señora que siempre llevaba consigo, le prometió en solemne voto, labrarle una capilla en el mismo sitio en que se hallaba, si con su intercesión poderosa alcanzaba hacerse dueño de la ciudad mora. (...) Dice la piadosa tradición que entonces el Santo Rey, lleno de fé, exclamó: Si Dios quiere, agua aquí hubiere (...)*. Como era de esperar, el agua brotó –al parecer según leyendas y romances brotaron tres caños- y la historia legendaria pudo cerrarse sobre si misma con todas las expectativas conquistadoras cumplidas. Pese a la coplilla que cantaba el pueblo anunciado que *como Sevilla tiene fuertes murallas, no pueden mis supiros atravesallas*, los hombres y caballos de los ejércitos de San Fernando colmaron su sed, y la Virgen quedó convertida en la mediadora crucial para ganar la ciudad mora¹³.



Infanta Cristina de Orleans Borbón, *Sevilla desde el Cortijo de Cuartos*, acuarela, 1877. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

¹³ Caballero, Fernán, *Noticia del origen de la Capilla Real de la Virgen de Valme labrada por el Rey Fernando El Santo en 1248, y de su restauración hecha por SS AA RR los Serenísimos Señores Infantes Duques de Montpensier en 1859*. Imprenta de Francisco Alvarez y C^a, Sevilla, 1859.

Asentada la capilla en terrenos del heredamiento de Cuartos, donados por el rey Fernando III el Santo a la Ciudad de Sevilla en su repartimiento, posteriormente pasaron a propiedad de Doña Leonor de Zúñiga quien, a su vez, los vendió a Don Juan Ponce de León. Durante años la ermita quedó al cuidado de los labradores del lugar, hasta que poco a poco se fue arruinando. La ruina total la evitó el Caballero Veinticuatro y Capitán Pedro de Pedrosa, que junto con su mujer, Ana Ruiz de Chaves, constituyeron una capellanía para misas en la ermita de Nuestra Señora de Valme en 1607, nombrando primer Capellán a su sobrino Don Alonso de Pedrosa¹⁴.

Pese a estar la Ermita en el heredamiento de Cuartos, no se la menciona en la documentación de la familia Ponce de León, a quién perteneció desde principios del siglo XV. Como afirma el investigador Pedro Sánchez Núñez, se podría pensar que la capilla o ermita no fuera otra sino la del propio heredamiento, cuya antigüedad y reseñas en el Repartimiento son inequívocas. Sin embargo, el hecho de que Pedrosa nombrara Capellán sin ser él propietario de Cuartos significa que aquella no tenía vinculación con el dicho heredamiento.

Por Real Cédula de Felipe IV, fechada a 26 de Octubre de 1622, se había ordenado la construcción de unos molinos de pólvora en el sitio de Cuartos, para alejarlos de la ciudad de Sevilla. Estos molinos estallaron al parecer en octubre de 1677, destruyendo en parte la Ermita de Valme, que estaba cerca. Sabemos por Ortiz de Zúñiga, y por Morgado, que justo en ese año la ermita fue reedificada, así como la casa contigua, la hospedería y otras dependencias¹⁵.

Lo cierto es que la primitiva Ermita de Cuartos no debía diferir de otros oratorios y capillas en las inmediaciones de Sevilla y pueblos aledaños. Eran construcciones sencillas realizadas con materiales pobres y de difícil mantenimiento en la mayoría de los casos por la habitual ubicación en medio del campo. Los labradores y gentes cercanas mantenían con buena voluntad y escasos recursos muchas de estas ermitas, como ocurrió con Valme, que quedó nuevamente arruinada cuando a principios del siglo XIX la virgen es trasladada al pueblo de Dos Hermanas con carácter permanente.

¹⁴ Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sección Capellanías, Referencia 494, Número 2.

¹⁵ Véase Sánchez Núñez, Pedro. *En torno a Valme y a la edificación y reconstrucción de su Ermita*, Revista Romería, Año III, Número 3, Octubre 1999, Dos Hermanas, Sevilla.

Posiblemente, como apunta la propia Fernán Caballero, no está claro el año exacto de la traslación definitiva de la Virgen, pero si hemos de creer la tradición oral de los lugareños y vecinos, parece que la escultura de la Virgen fue sacada en procesión de rogativa al pueblo de Dos Hermanas, durante la *epidemia grande* de 1800, y ya no regresó a la Real Capilla. Cierto o no, es aproximadamente la época y la más que presumible naturaleza de estos hechos epidémicos lo que hace razonable la causa de su traslado.

Como afirma Fernán Caballero en su relato o *Noticia del origen de la Capilla Real de la Virgen de Valme y su restauración, hecha por SS. AA. RR...* “cuando la Capilla no cobijaba ya a la Virgen, cayó derruida, no quedando de ella sino tristes ruinas (...). Las piedras que formaron el ex-voto de un gran Rey, están esparcidas por el suelo, como lo están en el desierto los huesos del que pereció de cansado, sin que socorro ninguno viniese a él (...) Ha brotado y crecido espontáneamente entre estas ruinas un olivo silvestre como para ampararlas y custodiarlas (...)”¹⁶.



Infanta Cristina de Orleans Borbón, *Cuartos el 13 de Enero de 1875 a las cuatro de la tarde*, acuarela, 1875. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

¹⁶ Caballero, Fernán, *Noticia del origen de la Capilla Real de la Virgen de Valme labrada por el Rey Fernando El Santo en 1248, y de su restauración hecha por SS AA RR los Serenísimos Señores Infantes Duques de Montpensier en 1859*. Imprenta de Francisco Alvarez y C^a, Sevilla, 1859.

El Duque de Montpensier y Antonio de Latour visitaron el lugar y encontraron la ermita en ruinas y sus imágenes y objetos litúrgicos trasladados a la iglesia del pueblo, entre estos el pendón que San Fernando había ofrecido a la Virgen y depositado en el santo lugar. Como relata Asensio y Toledo en su estudio sobre la escritora Fernán Caballero, visitando el infante los alrededores de la ciudad, tan pintorescos y tan llenos de gloriosos recuerdos y tradiciones, vio en la iglesia de Dos Hermanas una antiquísima imagen de la virgen que llamó su atención como extranjero y como aficionado a los estudios arqueológicos. La imagen era obra del siglo XIII, pero la curiosidad del duque aumentó al ver un estandarte muy roto y deteriorado que se veía en lo alto del mismo altar, y que desde luego revelaban su origen moro¹⁷.

La correspondencia cruzada entre Antonio de Latour y Fernán Caballero entre 1856 y 1859 muestra el interés de la escritora por el hecho de que el duque tomase la decisión finalmente de restaurar la ermita y el pendón fernandino. En la *Familia de Alvareda*, como una costumbre popular más de todas las que se ambientan, y en un mundo tradicional que se derrumba ante el liberalismo arrollador del nuevo siglo, Cecilia Böhl de Faber muestra las heridas de la simbólica y mítica ermita y, por ende, las de la propia Historia local y nacional; la intención de incitar a los duques a un nuevo acto de mecenazgo era claro, pero estos serían altamente recompensados en su papel social y político de protectores de las artes y tradiciones hispánicas.

La restauración e inauguración de la Ermita.

El 29 de Mayo de 1859 había nacido en Sanlúcar de Barrameda el primer niño varón hijo de los Duques de Montpensier. Fue bautizado con el nombre de Fernando, como el de su abuelo el Rey Fernando VII y el de su propia madre, Luisa Fernanda. De larga y sentida tradición en la ciudad de Sevilla desde los tiempos medievales, el nombre del Rey Santo San Fernando recaía ahora sobre el ansiado y esperado hijo de los infantes, y no es extraño, que también este hecho fuese el realmente definitivo para impulsar –y no posponer más- la restauración de la ermita fernandina.

Las obras comenzaron en Junio de 1859, y el objetivo era concluir las durante el verano para inaugurar cuanto antes la restauración y poder agradecer a la Virgen y al

¹⁷ Véase Asensio y Toledo, José María, *Obras completas sobre Fernán Caballero*, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1893-1910, Tomo I.

Rey Santo el favor recibido con el feliz nacimiento del heredero¹⁸. Durante este verano se cruzaron cartas casi diarias con el tema de la ermita y su restauración como asunto principal. Los duques estaban en Sanlúcar disfrutando de los baños de mar y del nacimiento de su nuevo hijo, y toda la correspondencia se mantenía entre el sevillano Palacio de San Telmo, dónde se encontraba el administrador Manuel M^a Bascones, y el palacio de verano, en el que se encontraba, además de los duques, el secretario D. Isidro de las Cagigas.

El arquitecto Balbino Marrón y Ranero había realizado el estudio del estado en que se encontraba la capilla y un proyecto de rehabilitación unos años antes, en 1853, signo de que el interés de los Montpensier por la ermita de Valme podría arrancar desde la llegada de los duques a Andalucía en 1848. Ya en 1859, y decididos los Infantes a financiar la obra, Marrón modifica su proyecto inicial y planifica su rehabilitación y restauración con otros planos y alzados que varían un tanto portada y vanos, pero que no difiere en exceso de las primeras ideas. El maestro de obras José María Ríos, que lo hemos visto llevar la responsabilidad de muchas obras en San Telmo o Sanlúcar, fue el encargado de estar a pie de obra y de realizar todos los informes pertinentes, y Juan de Lizasoain, también director de pinturas y ornamentación en todas las obras ducales, supervisó todo lo relativo a estos temas. El pintor Antonio Cabral Bejarano, el que se encargara de la rehabilitación de la Real Capilla de San Telmo, también participa con su asesoramiento y consejos.

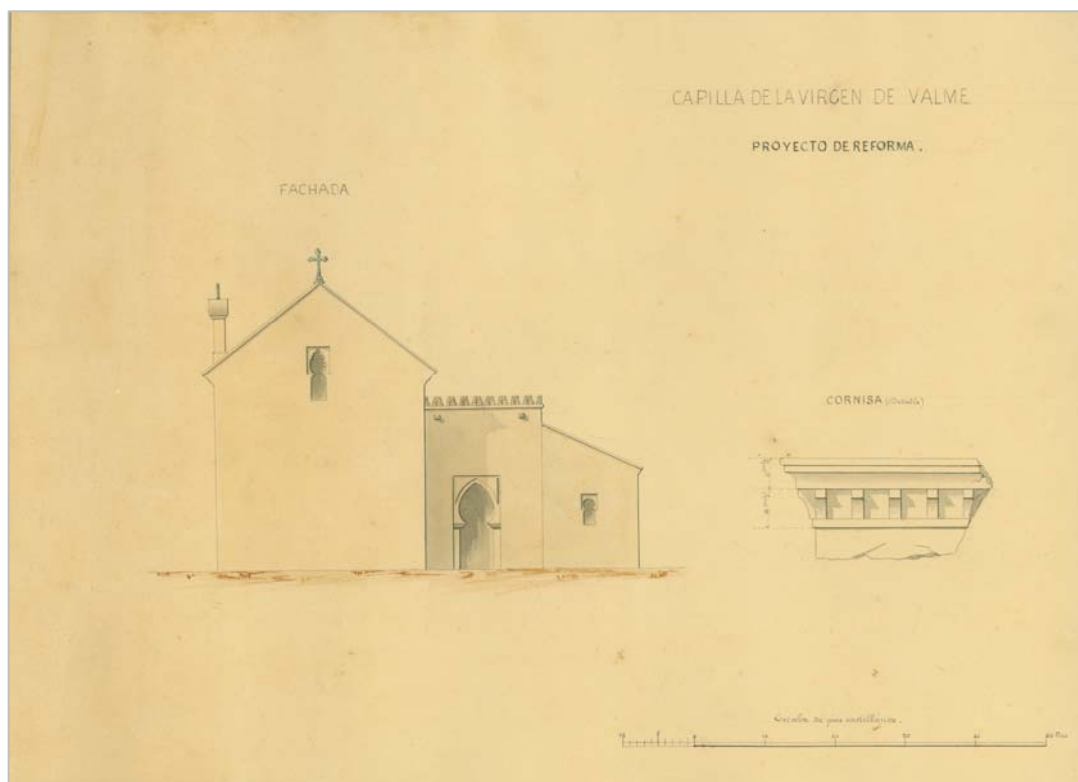
A través de la documentación consultada puede percibirse el ritmo de los trabajos, como en el estado de obras del 27 de Julio de 1859, firmado conjuntamente por Ríos y Lizasoain, en el que estos afirman que estaba concluida *por dentro la Iglesia y la Sacristía, y tejada la armadura y el colgadizo. Se trabaja en la construcción del campanario y también en las puertas y la solería*¹⁹.

La *reedificación* de la Ermita de Valme, término empleado en la documentación de la época, consistió en una restauración y rehabilitación integral y plenamente historicista, a la que se le otorga un aspecto y formas externas neomudéjares –sobre todo por la

¹⁸ Véase Orleans-Borbón, Beatriz de, *La Intrahistoria de la restauración de la Ermita de Nuestra Señora de Valme*, Revista Dos Hermanas, Feria y Fiestas 2007, Dos Hermanas, Sevilla, 2007.

¹⁹ A OBS, Legajo 246, Pieza 10. Estado de obras de 27 de Julio de 1859.

novedosa ventana geminada con arquitos de herradura- que se ejecuta en la fachada y que probablemente nunca tuvo. En los planos y alzados de 1853 también pueden contemplarse, las almenas y merlones de tipo mudéjar proyectados, los arcos de herradura apuntados para el vano de la capilla y el acceso a la sacristía, y el detalle para la cornisa de pura raigambre medieval.



Balbino Marrón y Ranero, *Capilla de Valme. Proyecto de reforma*, detalle. Dibujo a lápiz, pluma y aguada, 1853. Colección descendientes Infantes Duques de Montpensier.

Una vez que la obra en sí estaba más que avanzada, sabemos que Ríos se encargó de adquirir una campana, dos pilas de agua bendita, candelabros, una cruz de madera dorada, otra de metal para el altar, cajas para limosnas, una cajonería y cerraduras para la sacristía. Sin embargo lo más tedioso y difícil fue buscar un retablo *ad hoc*. Ríos estuvo todo el verano intentando localizar retablos viejos o, en desuso y en venta, y que pudieran adecuarse al espacio requerido. Tras tantear la compra de un retablito de Montesión y otro de los carmelitas, en el mes de Agosto del citado año se encontró uno en La Rinconada, localidad inmediata a Sevilla, pues *la hornacina que ha de servir de camarín tiene más de dos varas y la imagen de la Virgen poco más de vara y cuarta*²⁰.

²⁰ AOBS, Leg. 460, Piezas 1 y 2. José María Ríos informa en Agosto de 1859 de la localización de un retablo en La Rinconada, Sevilla.

Costó mil quinientos reales de vellón, cantidad razonable que se ajustaba al presupuesto, y fue montado por Ríos, pues aunque ahora en la década de los cincuenta trabaja como maestro de obras, sabemos que cuando comenzó a trabajar en el Palacio de San Telmo, en 1849, fue contratado como maestro carpintero.



Balbino Marrón y Ranero, *Proyecto de restauración de la capilla de Nuestra Señora del Valme, alzado y sección*, detalle. Dibujo a lápiz, pluma y aguada, 1859. Colección descendientes Duques de Montpensier.

El día 19 de Julio, el administrador Manuel M^a Bascones, en Sevilla, escribe a Isidro de las Cagigas, en Sanlúcar como sabemos por el verano, para comunicarle que *el estado de las obras de Valme adonde he ido con Ríos esta tarde, exige que se vaya grabando la losa que se ha poner allí para perpetuar la memoria de la reedificación hecha por SS.AA.RR. en aquel célebre monumento*²¹. Las obras concluyeron definitivamente a mediados del mes de Septiembre, momento en que se está poniendo la cristalera en los arcos de herradura de la fachada principal, colocándose la reja del

²¹ AOBS, Legajo 460, Piezas 1 y 2. Carta de Manuel M^a Bascones a Isidro de las Cagigas, de 19 de Julio de 1859.

altar, dorándose las letras de la losa de conmemoración y allanándose el terreno que rodea la ermita²². Todo comenzaba a prepararse para los festejos de inauguración.

Los duques regresaron a Sevilla el 25 de Septiembre y la ermita, recién restaurada, quedó inaugurada el 9 de octubre de 1859, fecha en que, con gran solemnidad fue llevada en procesión la Virgen de Valme, junto con el pendón. La lápida conmemorativa fue descubierta, donde, con letras de oro sobre mármol negro, rezaba: “*En este lugar edificó el rey Fernando III una capilla a la Virgen que con la voz de Valme invocó en la toma de Sevilla el año de 1248. Destruída por el tiempo ha sido reedificada para gloria del País y honra de sus egregios ascendientes por S.S. A.A. R.R. los Serenísimos Infantes Doña Luisa Fernanda de Borbón y D. Antonio María de Orleans en 1859*”.

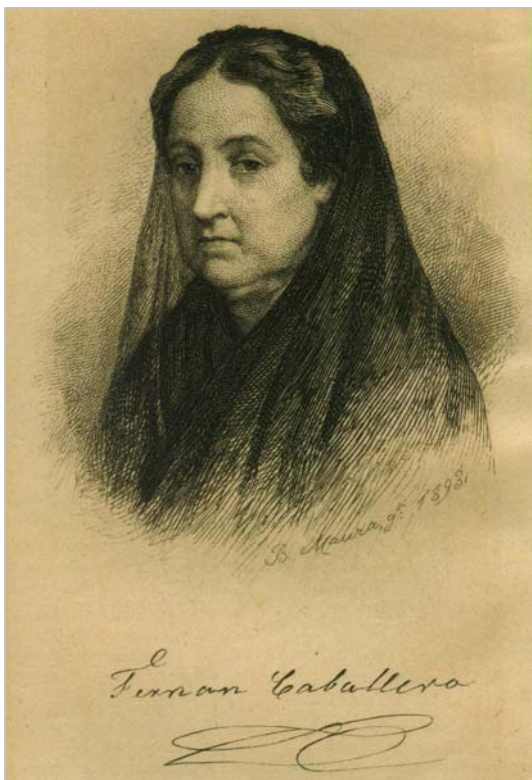
Al acto asistieron los duques, el Cabildo Catedral y el Alcalde de Sevilla, así como los lugareños y vecinos de localidades cercanas. Como se anuncia en dos breves gacetillas tituladas *Nueva Capilla*, en *El Porvenir* del 4 y del 7 de Octubre de 1859, SS. AA. RR. *Los Señores Duques de Montpensier, que han costeado la reedificación de la capilla de Ntra. de Valme, asistirán el domingo próximo 9 de Octubre a la función religiosa que tendrá lugar para la inauguración de la capilla, y la conducción de la Santa imagen. Terminada, en un cercado construido cerca del Cortijo de Cuartos, se correrán varios novillos de la ganadería del señor Miura (...) Según nos dicen se está imprimiendo una circunstanciada noticia, y una corona poética en conmemoración. Ya el día 7 de Octubre se informaba sobre el hecho de que a las nueve de la mañana tendría lugar la procesión, y a las once se cantarían una misa solemne, con asistencia de SS. AA. RR. y del Excelentísimo Señor cardenal arzobispo.*²³

El solemne acto de inauguración de la reluciente ermita fue censurado a nivel informativo y no trascendió ni a la prensa sevillana ni a la madrileña –a excepción de las gacetillas previas al acto de *El Porvenir*–, pues, al parecer, el trasfondo político de la operación dejaba en evidencia al gobierno central y a la propia monarquía central. Para contrarrestar el boicot los Montpensier encargaron a Fernán Caballero la elaboración del

²² A OBS, Legajo 246, Pieza 10. Estados de obra de Septiembre de 1859.

²³ Hemeroteca Municipal de Sevilla, *El Porvenir*, 4 y 7 de Octubre de 1859. Información que ya aportó Pineda Novo, D. en *Dos Hermanas en la obra de Fernán Caballero*, Revista de Dos Hermanas (Sevilla), 1977.

relato titulado *Noticia del origen de la Capilla Real de la Virgen de Valme labrada por el Rey Fernando El Santo en 1248, y de su restauración hecha por SS AA RR los Serenísimos Señores Infantes Duques de Montpensier en 1859.*



Bartolomé Maura, *Fernán Caballero*, grabado, 1893.

La tirada de libritos fue ejecutada en la sevillana imprenta de Francisco Álvarez y estaba acompañada de una nutrida y pomposa corona poética²⁴ que vanagloriaba a los duques y los presentaba como fieles custodios de las glorias nacionales, asociándolos a *una nueva era para la nación*. Fernán Caballero afirma de hecho que aunque no es el propósito referir *todas las señaladas muestras de la religiosa, patriótica e ilustrada munificencia que han dado SS. AA. RR. los Serenísimos Infantes Duques de Montpensier*, ellos habían contribuido con gran sentimiento a la protección y a la reconstrucción de una tradición y de un monumento religioso e histórico²⁵.

²⁴ Véase Palenque, Marta y Román Gutiérrez, M^a Isabel, *Tres cartas de Fernán Caballero al Duque de Montpensier sobre la corona poética a la Virgen de Valme*, Revista Dos Hermanas, Feria y Fiestas, 2009.

²⁵ Caballero, Fernán, *opus cit.*, 1859.

El Pendón fernandino de Valme. La restauración de un estandarte moro.

Nada se oía en aquella altura una mañana de fin de verano de 1248, sino el dulce gorjeo de la alondra que se elevaba cantando en busca de la luz, como si su vuelo fuera un canto o su canto un vuelo. Los olivos que cubren al opuesto lado el descenso del cerro no movían sus ramas por temor su maduro fruto, y sobre las torres de Sevilla brillaba al sol la media-luna creciente que en breve debía sufrir su triste menguante.

A poco y en dirección de Alcalá, vióse acercar un numeroso ejército sobre el cual tremolaba el airoso pendón que en campo morado ostentaba las nobles armas de Castilla y León, rematando su asta con la sacrosanta Cruz de los Cristianos. Acaudillaba este ejército un héroe, un Rey, un Santo, Fernando III, gloria de España, terror del moro.

Detúvose el Santo Rey en Buena-Vista y consideró al mirar aquella poderosa y atrincherada ciudad, (...) y lo desmayadas que estaban sus tropas por el cansancio y la sed; pero no por eso decayeron sus bríos, ni se abatieron sus esperanzas, antes levantando su fervoroso corazón a una efigie de Nuestra Señora que siempre llevaba consigo, le prometió en solemne voto, labrarle una capilla en el mismo sitio en que se hallaba, si con su intercesión alcanzaba hacerse dueño de la ciudad mora. -“Valme, Señora! exclamó con piadoso fervor el Monarca; Valme, Señora, que si te dignas hacerlo, en este lugar te labraré una capilla, en la que a tus pies depositaré como ofrenda, el pendón que a los enemigos de España y de nuestra santa Fe conquiste”²⁶.

Así relata Fernán Caballero, como sabemos, parte de la historia y del origen mítico y religioso de la ermita y del pendón fernandino de Valme, pero añade en su libro conmemorativo una nota a pie de página, muy clarividente, en la que explica que la tradición popular llama a este pendón el de San Fernando, y hasta ahora se ha creído generalmente que lo era, no existiendo documento alguno que acredite lo contrario. Pero examinado detenidamente por S. A. R. el Serenísimo Señor Infante, es su ilustrada y competente opinión, que a pesar de haber sido su asta rematada por el Santo Rey con un crucifijo de metal, es el pendón de origen moro, por atestiguarlo así su

²⁶ Caballero, Fernán, *opus cit.*, 1859, pp. 7 a 23.

*conformación, labores y adornos, muy semejantes a las de los que S. A. R. vio recientemente en conquistados a los moros por las tropas francesas en Argelia*²⁷.

El pendón fernandino de Valme no era el famoso y simbólico Pendón de San Fernando de la catedral de Sevilla²⁸, como muy bien ya sabía Antonio de Orleans y explicó Cecilia Böhl de Faber en su libro sobre Valme, aunque hubiese mantenido y fomentado incluso la duda en *La Familia de Alvareda*, unos años antes. El pendón de la Catedral fue estudiado por Gestoso en su *Sevilla Monumental y Artística* y desde entonces se conocen bien las diferencias entre los dos estandartes, siendo éste cristiano y de vinculación estética francesa, y el de Valme, moro, aunque con aditamentos cristianos.



Aspecto actual del *Pendón fernandino de Valme restaurado en el Palacio de San Telmo en 1857*. Fotografía.

La escritora nos cuenta en su *Noticia del origen de la Capilla Real de la Virgen de Valme y su restauración, hecha por SS. AA. RR...* cómo los Montpensier se interesaron por el pendón de Valme y lo trasladaron al Palacio de San Telmo para su recuperación,

²⁷ Caballero, Fernán, *opus cit.*, 1859, pp. 7 a 23.

²⁸ El Pendón de San Fernando de la Catedral de Sevilla, pieza cristiana en seda, fue presentado tras su restauración por el IAPH en 1999. Es en realidad una bandera o estandarte que, según la tradición, trajo consigo Fernando III el Santo, rey de Castilla y León e izó en Sevilla el 23 de noviembre de 1248, fecha de la conquista de la ciudad. Está vinculada con corrientes estéticas francesas, formada en origen por cuatro cuarteles en los que se bordaron castillos y leones dispuestos dos a dos y en diagonal por encajado de figuras.

dónde la propia Luisa Fernanda, sus hijas y otras damas y mujeres pertenecientes al círculo habitual del palacio lo restauraron. Fernán Caballero había desarrollado en su citada novela, de 1856, la historia y la existencia de la reliquia fernandina en el pueblo de Dos Hermanas, presentándola como el auténtico Pendón de San Fernando de Sevilla. Fue gracias a la novela, que llega rápidamente a San Telmo, la razón por la que Montpensier y su secretario Antonio de Latour hacen su visita al pueblo sevillano para examinar y valorar los símbolos regios fernandinos atesorados –talla de la Virgen y pendón-, los cuales se encontraban mal conservados por el paso de los siglos.

Fernán Caballero nos lo relata escribiendo que *no hace mucho tiempo que los sencillos aldeanos vieron llegar a su pueblo un joven jinete (...). El Príncipe Real, pues en efecto lo era como hijo del Rey de Francia, como yerno del de España, se apeó y entro en la iglesia (...), hizo que le enseñasen cuanto contenía (...). Se informó y enteró de cuanto quería averiguar y se despidió del Cura y del Alcalde, encargándoles de parte de la hermana de nuestra Reina, (que quiso dirigir y trabajar con sus Reales manos en su restauración) que con este objeto llevasen con las debidas precauciones al noble cautivo moro, al antiguo pendón, a su Palacio de San Telmo*²⁹.

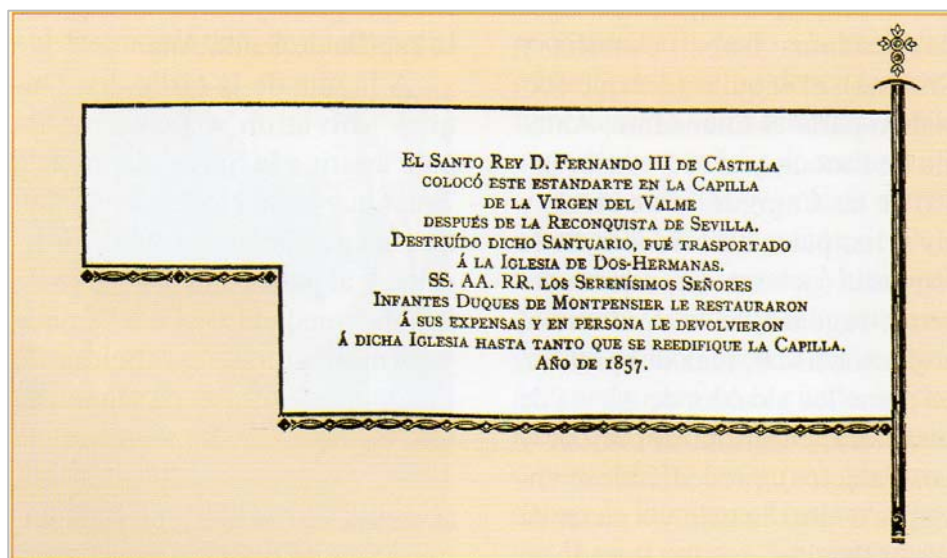
El sacerdote D. José Alonso Morgado, en su libro *Nuestra Señora de Valme*, nos describe en 1897 el pendón de Dos Hermanas de la siguiente manera: *la tela primitiva mide, con grandes desigualdades, por la parte alta dos metros y cincuenta y cinco centímetros de largo; y por la baja dos metros y veinte centímetros; el ancho es de noventa y cinco centímetro. (...) Su color hoy es indefinible, pero se adivina por ciertos reflejos de la tela, que es labrada a cuadrados pequeños, que sería roja en su tiempo. Aún conserva algunos flecos de seda del mismo color, y por la parte baja un trozo de puntilla o encaje de plata, de labor y dibujos árabes, que seguramente correría por toda la parte baja del estandarte, y quizá por todo él, exceptuando la parte alta.*

Continúa Morgado y nos informa de que *se halla perfectamente sentado sobre tela de damasco carmesí, de igual figura y aproximado tamaño (...)* y que *está adherido a su asta, surmontada de una cruz y una media luna al pie con las puntas hacia abajo (...)*³⁰.

²⁹ Caballero, Fernán, *opus cit.*, 1859, pp. 7 a 23.

³⁰ Alonso Morgado, José, *Nuestra Señora de Valme. Reseña histórica de esta sagrada imagen*. Edición facsímil de la de E. Rasco, Sevilla, 1897.

También el sacerdote explica que el Duque de Montpensier no estuvo de acuerdo desde que vio el pendón en que fuera obra cristiana y que, conocedor como era de la cultura árabe, el Infante señalaría que el estandarte era *un pendón moro tal cual él los había visto en Argel conquistados a los moros*³¹.



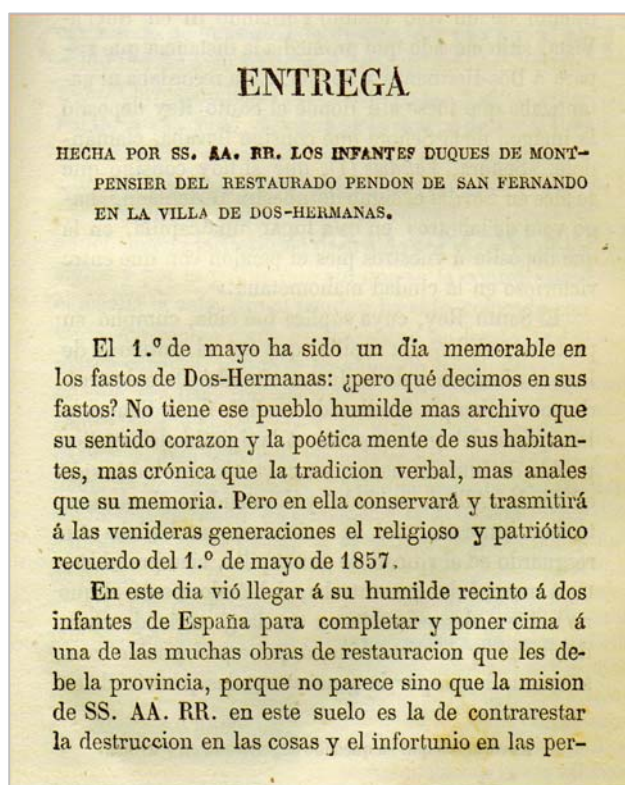
Dibujos esquemáticos del reverso del pendón tal y como quedó tras la restauración llevada a cabo por los Montpensier. Tomado del libro de José Alonso Morgado *Nuestra Señora de Valme. Reseña...*, publicado en Sevilla en 1897.

El día 1 de mayo de 1857, los duques hicieron entrega del Pendón de Valme restaurado a la iglesia parroquial de Dos Hermanas, en una ceremonia solemne de la que se hicieron eco los principales periódicos sevillanos. *Es conocido y notorio como esto se efectuó* –recuerda Fernán Caballero–; *ninguno de los que presenciaron la solemne función religiosa que tuvo lugar en la Iglesia de Dos Hermanas cuando fueron los Infantes de España a presentar a la Virgen su restaurada ofrenda y contempló aquel pendón, llevando S. A. R. el Infante asida la robusta asta, cubiertos con aros de plata los destrozos de la polilla y fortalecido por ellos contra los estragos del tiempo, y sosteniendo la augusta Infanta en sus blancas y delicadas manos las puntas de la tela que tremolára en los combates de moros y cristianos hace seiscientos años, dejó de comprender, que un espectáculo tan conmovedor en su esencia, tan bello en su forma, tan poético e ideal por reunir ambas excelencias no se borra mientras conserve el que lo presenció un corazón que sienta, y una memoria que recuerde*³².

³¹ Véase Sánchez Núñez, Pedro, *art. cit.*, 1999.

³² Caballero, Fernán, *opus cit.*, 1859, pp. 7 a 23.

A las nueve y media de la mañana llegaron los Infantes acompañados por sus hijas, el séquito y las principales autoridades de la provincia, dónde fueron recibidos por el clero en la parroquial de Santa María Magdalena, para la función religiosa y el acto de entrega del pendón. Tras misa, salve, tedeum y bendiciones, comenzaron los actos festivos, dando comienzo una corrida de novillos y la lidia de un toro de sangre. Los duques regresaron a Sevilla, no sin antes ofrecer una abundante limosna de pan y dinero para las familias necesitadas del pueblo³³.



Crónica de la entrega del Pendón de Valme, redactada por Fernán Caballero e incluida en los apéndices de la segunda edición de *La familia de Alvarada*, de 1861.

Montpensier saldrá de todo este acontecimiento local como lo que es, un hombre interesado por la cultura, sabio, con visión de futuro y gran mecenas; Luisa Fernanda de Borbón, como mujer sensible, devota y hacendosa, que zurce y cose con sus propias manos la histórica reliquia para devolverla al pueblo. Los Montpensier vieron en el pendón y su restauración otro medio para dar legitimidad y lógica a su pretensión de acceder algún día al trono de España. Antonio de Orleans emuló nada más y nada menos que al Rey San Fernando, colocando solemnemente de nuevo a los pies de la Virgen de Valme la enseña arrebatada a los moros en la reconquista.

³³ Véase Santos Gil, Hugo. *Evocación del Primero de Mayo de 1857. 150 años de la restauración y entrega del Pendón de San Fernando*. Revista Dos Hermanas, Feria y Fiestas, 2008.

El pendón retornaría a San Telmo en 1868, pues los acontecimientos revolucionarios y la inestabilidad del periodo hicieron que, tanto los duques, como las autoridades responsables de la reliquia, pensasen en la protección que podía ofrecer la guardia del palacio de los Montpensier. Aquí, y en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, dónde fue depositado por la Infanta Luisa Fernanda, permanecería hasta 1893, ya fallecido el Infante, momento en que, por iniciativa del poeta y diplomático José Lamarque de Novoa, residente en Sevilla y vinculado al pueblo de Dos Hermanas, se logró su restitución³⁴.



Francisco de Leygonier, *Ermita de Valme tras su restauración*, ca. 1859. Madrid, colección particular.

³⁴ Véase Santos Gil, Hugo. *Romería de Valme (1894-1994)*, Ayuntamiento de Dos Hermanas, 1996.

9. PROYECTO DE TESIS DOCTORAL, LOGROS ALCANZADOS Y CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN.

Autor: Doctorando D. Manuel Rodríguez Díaz.

Director: Catedrático D. Vicente Lleó Cañal.

Título de la tesis doctoral: El mecenazgo de los Duques de Montpensier en Andalucía. Arquitectura, jardines y coleccionismo.

Introducción.

La labor de patronazgo, mecenazgo y de dinamización cultural que los Duques de Montpensier emprendieron en la Andalucía de la segunda mitad del siglo XIX fue tan relevante que a menudo se ha hablado de que realmente actuaron y fueron vistos en la región, no ya como representantes de la corona española, sino como auténticos reyes con su propia corte, especialmente si hablamos de la Baja Andalucía y durante el periodo anterior a la Revolución de 1868.

Grado de innovación que se pretende.

Pretendemos añadir a este campo de investigación relativo al mundo de los Duques de Montpensier, a su labor de mecenazgo, patronazgo y política cultural, y en el campo de la arquitectura, los jardines, los interiores palaciegos y el gusto por el coleccionismo, datos inéditos y novedosos extraídos directamente del archivo administrativo de los propios duques, conservado en Sanlúcar de Barrameda, así como de otras instituciones científicas y archivos.

Objetivos de la investigación.

Con nuestra línea de investigación, pretendemos analizar el papel que, no solo en el ámbito de Sevilla y el Palacio de San Telmo, o en el complejo palaciego y de recreo de Sanlúcar de Barrameda, sino en otros lugares elegidos a modo de reales sitios y residencias –como Castilleja de la Cuesta y Villamanrique- tuvieron los Montpensier como artífices de un riquísimo y profundo mecenazgo y patronazgo arquitectónico, urbano y artístico. A esto habría que añadir además el análisis de la obra de patronazgo de los duques sobre la restauración de monumentos religiosos, como La Rábida, en Huelva, el Convento de Nuestra Señora de Regla, en Cádiz o la Ermita de Valme, en

Dos Hermanas, junto a Sevilla. Analizaremos al amplio y diverso equipo técnico para las reformas y proyectos arquitectónicos, jardines e interiores que trabajaron para los duques durante la segunda mitad del siglo XIX en Andalucía, así como los ambientes decorativos y el gusto por el coleccionismo que cultivaron los Montpensier.

Metodología y plan de trabajo.

A partir de las publicaciones existentes sobre el mundo y la época de los Duques de Montpensier, especialmente de los publicados por el profesor Vicente Lleó Cañal, llevaremos a cabo una profunda y sistemática lectura y análisis de los estados de obras, proyectos de reforma, datos administrativos y correspondencia, documentación conservada en el Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda, así como en otras instituciones científicas y archivos. Pretendemos enfrentarnos a dos ámbitos diferenciados de mecenazgo, aunque pertenecientes a la misma casa ducal, que son el sevillano, con el Palacio de San Telmo como epicentro de la Corte de los Montpensier, y el sanluqueño, con el complejo palaciego allí levantado. A esto sumaremos los Palacios de Castilleja de la Cuesta y Villamanrique, en Sevilla, pertenecientes a los Montpensier, y la labor de patronazgo desarrollada por los duques en relación a monumentos religiosos de gran simbolismo y significación.

Logros y conclusiones de la investigación.

A medida que hemos avanzado en nuestra investigación, hemos ido conociendo más y mejor la biografía, personalidad, objetivos en la vida, logros y fracasos, de los personajes elegidos, los Duques de Montpensier, así como su época y su imaginario social, político, cultural y artístico. En los últimos años, nos hemos ido convirtiendo en auténticos expertos especializados en aquellos aspectos que, si en los comienzos se mostraban plagados de dudas e incertidumbres, hoy conocemos con la seguridad que nos ofrecen las fuentes documentales primarias y su análisis. Nuevos datos, fechas, estados de obras, proyectos, materiales, profesionales contratados, condiciones, costes, y otros muchos aspectos analizados han construido una base segura desde la que poder levantar la mirada para comprender mejor y más globalmente el mundo y el siglo de los Duques de Montpensier.

La labor de mecenazgo, patronazgo artístico y cultural, y el afán coleccionista de los Duques de Montpensier, transformó grandes edificios, levantó otros –hoy día sedes de instituciones de máxima referencia e importancia-, e impulsó la construcción y el diseño de jardines que posteriormente fueron cedidos y donados generosamente, como los de San Telmo en Sevilla –hoy parque público de la ciudad-. De todo ello ofrecemos novedades, ya incluso publicadas en algunas revistas científicas de gran impacto y repercusión. Los duques contribuyeron con su participación al impulso y respaldo de tradiciones, instituciones, devociones y fiestas, y ejercieron una acción de protección sobre artistas con su pasión por un coleccionismo de ricas y singulares piezas, atesoradas y exhibidas en sus palacios en exquisita exposición. Arquitectos, pintores, escultores, fotógrafos, artesanos y otros agentes de la producción cultural y artística, todos de la más alta relevancia, fueron protegidos y tratados como auténticos artistas oficiales de una corte, sin parangón en el ámbito nacional, a excepción de la Real Casa de Madrid. Con nuestra investigación enmarcamos con exactitud quienes conformaron los equipos técnicos que transformaron el imponente edificio de San Telmo o levantaron el amplio y singular complejo palaciego de Sanlúcar de Barrameda, quienes estuvieron al servicio del exigente, inteligente y cultísimo Antonio de Orleans, Duque de Montpensier.

El asesoramiento de historiadores cercanos, especialistas en los temas en los que trabajamos, de nuestro director, el profesor Vicente Lleó Cañal, ha facilitado enormemente nuestro trabajo de campo, la organización de los datos obtenidos y la redacción de nuestra tesis doctoral, pues el consejo de todos ellos, siempre en la dirección adecuada, nos han abierto a nuevas miradas, novedades, diferentes vías y planteamientos.

10. ARCHIVOS, INSTITUCIONES CIENTÍFICAS CONSULTADAS PARA LAS FUENTES DOCUMENTALES Y LAS FUENTES GRÁFICAS, Y BIBLIOGRAFÍA.

La bibliografía utilizada en esta tesis doctoral se centra en aquellos estudios, nacionales e internacionales, ya libros, capítulos de libro o catálogos, ya artículos científicos y actas de congresos –ordenados por orden alfabético–, que analizan en parte los temas propuestos en los diferentes capítulos de esta tesis, y que pueden verse también en las notas a pie de página que recorren de forma continuada todo el trabajo de investigación. La bibliografía concreta para los Duques de Montpensier y su obra de patronazgo y mecenazgo cultural es escasa, a excepción de algunos trabajos que nos han servido de apoyo inicial, que veremos a continuación, y entre los que cabe destacar fundamentalmente los del profesor Vicente Lleó Cañal, estudios que por primera vez trataron este tema de manera profunda, global y científica.

Las fuentes documentales consultadas y analizadas son diversas, así como los archivos visitados, y se muestran a continuación, pero con especial relevancia cabe señalar la profunda y concienzuda investigación –a lo largo de varios años ya– que estamos realizando fundamentalmente en el Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda, perteneciente a la Fundación *Infantes Duques de Montpensier*. Nuestra estancia en este archivo ha sido muy fructífera, recibiendo todo tipo de apoyos y asesoramiento científico sobre nuestro tema de investigación. Como decimos, además, hemos visitado otros archivos y bibliotecas, fototecas e instituciones científicas para completar nuestra investigación.

Las fuentes documentales y gráficas utilizadas en esta tesis doctoral recorren todos los capítulos, insertándose oportunamente en el lugar más conveniente. Hemos prescindido de esta manera de apéndice documental o anexo externo. Los datos extraídos de archivo, de interés y relevancia, están integrados por tanto a lo largo de todo el texto y en las notas a pie de página, así como las ilustraciones, planos, alzados o fotografías incorporan pies de ilustración explicativos, con toda la información propia o contenida en las mismas.

Archivos para la investigación.

Archivo Municipal de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.

Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.

Archivo General del Arzobispado de Sevilla.

Archivo y Hemeroteca Municipal de Sevilla.

Archivo y Biblioteca Colombina de Sevilla.

Archivo General de Indias de Sevilla.

Archivo del Palacio Real de Madrid.

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Bibliotecas para la Investigación.

Biblioteca del Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.

Biblioteca General de la Universidad de Sevilla.

Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla.

Biblioteca del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.

Biblioteca de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz.

Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Patrimonio Nacional. Madrid.

Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Bibliothèque Nationale de Francia, *Gallica*, Bibliothèque numérique.

Fototecas y colecciones de grabados y fotografías para la Investigación.

Colección de fotografías del Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.

Fototeca del laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

Colección de fotografías Fernández Rivero de Málaga.

Fondo fotográfico de la Universidad de Navarra.

Fototeca de la Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona.

Fototeca del Archivo Municipal de Sevilla.

Fototeca de Instituto del Patrimonio Cultural de España, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Colección de fotografías de la Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Colección fotográfica del Victoria and Albert Museum, de Londres.

Colección fotográfica y de postales del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Fundación Focus Abengoa, Sevilla.

Bibliografía I Capítulos de libros, libros y catálogos.

ACKERMAN, J. S., *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, Bollingen, Princeton University Press, 1993.

ALONSO Y CASTILLO, Mariano, *Colón. Convento de la Rábida, se inaugura su reedificación parcial: apuntes pertenecientes a la historia de tan celebre monumento*, Imprenta de José Reyes y Moreno, Huelva, 1855.

ALONSO MORGADO, José, *Nuestra Señora de Valme. Reseña histórica de esta sagrada imagen*. Edición facsímil de la de E. Rasco, Sevilla 1897.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *Costumbrismo Andaluz*. Universidad de Sevilla, 1998.

AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos. 1844*. Edición facsímil, Editorial MAXTOR, Valladolid, 2005.
ANGUERA, Pere, *El general Prim*, Biblioteca Historia de España, Barcelona, 2006.

AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Huelva, Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cía., 1881.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Arquitectura mudéjar sevillana de los Siglos XIII, XIV y XV*. Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1983.

AÑÓN Feliú, C., y LUENGO, M., *Jardines de España*, Editorial Lunwerg, Barcelona, 2003.

ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid 1984.

ARIAS ANGLÉS, Enrique. *El Romanticismo*, en *Historia Universal del Arte*, Espasa, 2000.

ARIAS ANGLÉS, Enrique, *Jenaro Pérez Villaamil*, Monografías de Arte Gallego, Atlántico, 1980.

AROCA VICENTE, F. *De la ciudad de Dios a la ciudad de Baco: la arquitectura y urbanismo del vino de Jerez (Siglos XVIII-XX)*, Editorial Remedios 9, Jerez de la Fra., 2007.

ASENSIO Y TOLEDO, José María, *Obras completas sobre Fernán Caballero*, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1893-1910.

BAENA SÁNCHEZ, María Reyes, *Los jardines del Alcázar de Sevilla entre los siglos XVIII y XX*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 2003.

BARBADILLO, Manuel, *El Duque de Montpensier y su mundo político, 1824-1890*, Editorial Sexta Rústica, Jerez de la Frontera, 1977.

BATICLE, J. y MARINAS, C. *La Galerie Espagnole de Louis Philippe au Louvre, 1834-1848*. Ministère de la Coulture, réunion des Musées nationaux, 1981, París.

BECKFORD, W. *Vathek, un cuento árabe*. Torre del Viento ediciones, Palma de Mallorca, 2001.

BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel: *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*. Antología, Editoriales andaluzas unidas, 1985.

BLUNT, A. *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700*. Cátedra, Madrid, 1998.

BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*. Akal, Madrid, 1990.

BORBÓN, Eulalia, *Memorias de Doña Eulalia de Borbón, infanta de España, de 1864 a 1931*. Editorial Juventud argentina, Buenos Aires, 1944.

BORDONOVE, Georges, *Louis-Philippe, Roi des français*, Pygmalion, París, 1990.

BROTON, Jerry, *El Bazar del Renacimiento*, Editorial Paidos, Barcelona-Buenos Aires, 2004.

BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I, Visor, Madrid, 2000.

BRUNA SANTIESTEBAN, José Carlos, *Impresiones de un Viaje a Andalucía con su S. M. el Rey Alfonso XII*, Madrid, 1877.

BURDIEL BUENO, Isabel, *Isabel II, una biografía (1830-1904)*, Taurus ediciones, 2010.

BURNS MARAÑÓN, Tom, *Hispanomanía con un prólogo para franceses*, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2014.

CABALLERO, Fernán, *Noticia del origen de la Capilla Real de la Virgen de Valme labrada por el Rey Fernando El Santo en 1248, y de su restauración hecha por SS AA RR los Serenísimos Señores Infantes Duques de Montpensier en 1859*. Imprenta de Francisco Alvarez y C^a, Sevilla, 1859.

CALAMA, José M^a y GRACIANI, Amparo, *La restauración decimonónica en España*, Universidad de Sevilla, 1998.

CALATRAVA, Juan y ZUCCONI, Guido (eds.). *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Adaba Editores, Madrid, 2012.

CARRETE PARRONDO, Juan, *Estampas de Sevilla. Recorrido a través de las técnicas del arte gráfico, en Iconografía de Sevilla. 1790-1968*, Focus, Sevilla, 1991.

CATÁLOGO (1866), *Catálogo de pinturas de SS. AA. RR. los Duques de Montpensier*. 1866. Edición interna.

CATÁLOGO (1986), H. Guiterman y B. Llewellyn, *David Roberts*, Londres 1986.

CATÁLOGO (1988), *Pintura Orientalista Española, 1830 /1930*. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988.

CATÁLOGO (2002), *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Fundación El Monte. Sevilla. 2002.

CATÁLOGO (2002), *Andaluces y Marroquíes en la Colección Fotográfica Lévy (1888-1889)* Diputación de Cádiz, 2002.

CATÁLOGO (2006), *Gustave Moureau , Sueño de Oriente*, MAPFRE, Madrid, 2006.

CATÁLOGO (2007), *Venecia y Oriente*. Instituto del Mundo Árabe, París, 2007.

CATÁLOGO (2007), *La moda en el siglo XIX*, Museo de Artes y Costumbres populares de Sevilla, Sevilla, 2007.

CATÁLOGO (2008), *The Lure of The East. British Orientalist Painting*, Londres, 2008.

CATÁLOGO (2008), *Sevilla Artística y Monumental, 1857-1880, Fotografías de J. Laurent*. MAPFRE y Ministerio de Cultura, Madrid 2008.

COLÓN Y COLÓN, J. *Sevilla artística*, Imprenta Álvarez y Cía. Sevilla, 1841.

COLLANTES DE TERÁN DELORME, F. y GÓMEZ STERN, L. *Arquitectura civil sevillana*, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1984.

CHÁVEZ GONZÁLEZ, M^a del Rosario, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Patronato del Real Alcázar de Sevilla, Sevilla, 2004.

CRINSON, Mark, *Empire Building: Orientalism and Victorian Architecture*, Routledge, Londres, 1996.

DAVIES, Kristian, *The Orientalists, Western Artists in Arabia, The Sahara, Persia and India*, Laynfaroh, Nueva York, 2005.

DAVILLIER, Charles, *Un Viaje por España*, Edición del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, Sevilla, 1975.

DE AUSTRIA, Maximiliano, *Por tierras de España, Bocetos Literarios de viajes, (1851-1852)*. Madrid, 1999.

DE CERVANTES, Pedro, *Recopilación de las Reales ordenanzas y Cédulas de los bosques Reales del Pardo, Aranjuez, Escorial, Balsaín y otros*, Oficina de Melchor Álvarez, Madrid, 1687.

DE DEMERSON, P., *Sanlúcar de Barrameda en la corriente de la Ilustración*, Diputación de Cádiz, 1976.

DEW, Nicholas, *Orientalism in Louis XIV's France*, Oxford Historical Monographs, Oxford University Press, 2009.

DESCRIPTION DE L'ÉGYPTE ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'armée française. 24 Volumes, Imprimerie C. L. F. Panckoucke, París, 1821-1830.

DE LATOUR, Antonio, *Viage de S.A.R. el Serenísimo Duque de Montpensier, a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia. Cartas*. Edición traducida del francés por D. Pedro L. A. Dupouy y publicada en Sevilla. Imprenta de El Independiente. 1849.

DE LATOUR, Antonio, *La Bahía de Cádiz de Antoine de Latour*, (Traducción y notas de Lola Bermúdez e Inmaculada Díaz), Diputación de Cádiz, Cádiz, 1986.

DE LATOUR, Antonio. *Sevilla y Andalucía, Estudios sobre España*, Renacimiento (Edición a cargo de González Troyano, Alberto), 2006.

DENON, Dominique Vivant, *Sin mañana. Viaje al Alto y Bajo Egipto durante las campañas del general Bonaparte*. Ediciones Atalanta, Gerona, 2005.

DÍEZ, José Luis, Barón, Francisco Javier, *El Siglo XIX en el Prado*, Museo Nacional del Prado, 2007.

DI CRISTINA, UMBERTO, *El palacete chino de Palermo. La pagoda del Rey Fernando*, ART FMR, Siglo XIX, Tomo I, Milán, 1996.

DIXON HUNT, J., *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.

DOMÍNGUEZ PELÁEZ, C., *El Parque de María Luisa, esencia histórica de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1995.

DUMAS, Alejandro, *Historia de la vida política y privada de Luis Felipe*, 2 Tomos. Tipografía de la Unión Comercial y Literaria. Madrid, 1852.

- DUMAS, Alexandre, *Le Véloce. De Cadix à Tunis*, Editions François Bourin, París, 1990.
- DUQUE, Aquilino, *El Mito de Doñana*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, Madrid, 1977.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., *El Palacio de San Telmo*, Gever, Sevilla, 1994.
- FARIELLO, Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Editorial Reverté, Barcelona, 2004.
- FERRO, Marc: *El libro negro del colonialismo. Siglos XVI al XXI: del exterminio al arrepentimiento*. La esfera de los libros, 2005.
- FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M^a del Carmen, *Sevilla y la Monarquía, las Visitas Reales en el Siglo XIX*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.
- FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M^a del Carmen, *La Corte sevillana de los Montpensier*, Biblioteca de temas sevillanos, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2014.
- FLAUBERT, Gustave, *Egipto. Viaje a Oriente*. Cabaret Voltaire, Barcelona, 2010.
- FONTANELLA, Lee y GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, Focus Abengoa, 1994.
- FORD, Brinsley, *Richard Ford en Sevilla*, Instituto Diego Velázquez del CSIC, Madrid, 1963.
- FORD, Richard, *Las Cosas de España* (1846). Turner, Madrid, 1974.
- FORD, Richard, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa* (1845). Turner, Madrid, 1980.
- GALERA ANDREU, Pedro, *La imagen romántica de la Alhambra*, El Viso, Madrid, 1992.
- GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Alianza Forma, Madrid, 1991.
- GAUTIER, Theophile, *Viaje por España*, Editorial Taifa, Barcelona, 1985.
- GAUTIER, Theophile, *Constantinopla, París, Malta, Turquía*, editorial Abraxas, 2002.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Los viajeros de la Ilustración*, Alianza Editorial. Madrid. 1974.
- GÓMEZ DÍAZ, Ana. *El Palacio Orleans-Borbón de Sanlúcar*, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 1989.

GOMBRICH, E. H., *The early Medici as Patrons of Art*. Italian Renaissance studies, 1960.

GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente. *Eduard Gerhardt y los Duques de Montpensier, 1849-1851*. Edición de la Fundación Infantes Duques de Montpensier, Granada, 2000.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, *El Orientalismo desde el Sur*, Anthropos, Barcelona, 2006.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Barcelona, Anthropos, 2010.

GONZÁLEZ CORDÓN, Antonio, *Sevilla 1849-1929. Arquitectura y ciudad: la vivienda obrera y lo Urbano en la formación de la ciudad contemporánea*, Universidad de Sevilla, 1981.

GUÍA GENERAL DE FORASTEROS en Cádiz para el presente año de 1825, Cádiz, 1825.

GUILLAMAS Y GALIANO, F., *Historia de Sanlúcar de Barrameda, 1858*. Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, Madrid, 1858.

GUINARD, P. *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, París, Presses Universitaires de France, 1967.

GUICHOT Y PARODY, Joaquín, *Historia de la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1990.

HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España, 1770-1900*, Editorial Cátedra, Madrid, 2004.

HESSE, Hermann, *El viaje a Oriente: una peregrinación alegórica hacia los límites de la realidad*. Oniro, Barcelona, 1997.

HITCHCOCK, H. R. *Arquitectura de los Siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid, 1998.

HOBSON, John M., *Los orígenes orientales de la civilización de Occidente*, Libros de Historia, Barcelona, 2006.

HOFFMANN, L.-F., *Romantique Espagne L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. París, P.U.F., 1961.

HOLLIS, Edward., *La vida secreta de los edificios, Del Partenón a Las Vegas en trece historias*, Siruela, 2012.

HOLLINGSWORTH, Mary, *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Akal, Arte y estética, Madrid, 2002.

HUSSEY, Cristopher., *English Country Houses; Early, Mid and Late Georgian*, Three Volume Set, Antique Collectors' Club, Londres, 1988.

HUSSEY, C., *The Picturesque. Studies in a Point of View*. Hamden C T, Archon Books, 1967.

JOUBIN, André, *El Viaje de Delacroix a Marruecos y Andalucía*. Editorial Terra Incognita, Barcelona, 2002.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Cátedra, Madrid, 1982.

JONES, Owen - GOURY, Jules - GAYANGOS Y ARCE, Pascual de, - Campos Romero, M^a Ángeles (ed.)-, *Planos, Alzados, Secciones y detalles de la Alhambra*, Akal, Madrid, 2001.

KABBANI, Rana, *Imperial Fictions, Europe's Myths of Orient*, Pandora, Londres, 1994.

KAGAN, Richard L.: *Las ciudades del siglo de Oro: las vistas españolas de Antón Van den Wyngaerde*. Madrid, 1986.

KOHLMAIER, G., VON SARTORY, B., HARVEY, J. C., *Houses of glass: a nineteenth century building type*, Cambridge Mass, Munich, 1986.

LAMPÉREZ Y ROMEA, V. *Arquitectura civil española entre los siglos I al XVIII. T I* (1922). Editorial Maxtor, Madrid, 2012.

LANE FOX, Robin, *Alejandro magno*, en *El Mundo Clásico*, Crítica, Barcelona, 2007.

LARNER, John, *Marco Polo y el descubrimiento del mundo*. Yale University Press, 1999.

LASO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel, *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006.

LAVIN, James D., *The Art and Tradition of the Zuloagas. Spanish Damascene from the Khalili Collection*, the Khalili Family Trust, James D. Lavin editor, 1997.

LEROUX-CESBRON, C. *Le chateau de Neuilly. Chronique d'un chateau royal*. Librairie académique Perrin, 1925.

LÓPEZ LLORET, Jorge. *Romanticismo y urbanismo: de la relevancia urbanística de una cierta antipatía*, en *La Memoria Romántica*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997.

LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *H^a de la Fotografía en España*, Lunwerg, 2003.

LLEÓ CAÑAL, Vicente y VALDIVIESO, Enrique, *La pintura en la época de los Duques de Montpensier*, Caja de ahorros provincial San Fernando, Sevilla, 1979.

LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Paisajes Urbanos*. En *Andalucía en la estampa*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1984.

- LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Sevilla de Los Montpensier*, Focus, Sevilla, 1997.
- MAALOUF, Amin, *León el africano*, Alianza editorial, Madrid, España. 2001.
- MADOZ, Pascual, Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar, Imprenta Calle de Jesús y María, nº 28, Madrid, 1849.
- MANZANO MARTOS, R. y GÁMIZ GORDO, A. *La Arquitectura y el Paisaje de Sevilla en las Fotografías de J. Laurent*. En *Sevilla Artística y Monumental, Fotografías de J. Laurent, 1857-1880*. MAPFRE, Madrid, 2008, pp. 57-66.
- MÁRQUEZ HIDALGO, F., *El Jardín Botánico de la Paz de Sanlúcar de Barrameda*. Editorial Pequeñas Ideas, Sanlúcar, 2002.
- MÁRQUEZ REDONDO, Ana Gloria, *Los alcaides del Alcázar de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, 2010.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *Manuel Rodríguez de Guzmán*, Arte Hispalense, Sevilla, 2000.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *El Ayuntamiento de Sevilla*, Patrimonium Hispalense, ICAS, Ayuntamiento de Sevilla, 2012.
- MENG, Ding y PANG, Anna, *A Golden Age of China, Qianlong Emperor, 1736-1795*, NGV Australia, 2015.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés, *La Opera en Sevilla en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, 1998.
- MONTOTO Y VIGIL, P. *Manual Histórico-topográfico...Guía general de Sevilla*. Sevilla, 1854.
- MURPHY, James Cavanah, *The Arabian Antiquities of Spain, 1815*. (Antigüedades árabes de España, Trad. de A. Martínez Vela). Editorial Procyta, S.A., Granada, 1987.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura Española, 1808-1914*. Historia General del Arte, Summa Artis, Vol. XXXV, Espasa Calpe, Madrid, 1996.
- NAVARRO, J. L., *Los persas*, Ediciones Clásicas, S.A., 1996
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio y Arquitectura, Nuevos caminos de la arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy Noble y muy Leal ciudad de Sevilla*, Madrid, 1796.
- ORTEGA, Juan Carlos, *Expediente de Declaración de Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, del Palacio de Orleans en Villamanrique de la Condesa (Sevilla)*. Dentro de la Resolución de 1 de junio de 2007, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se incoa el procedimiento para la declaración como Bien

de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, el Palacio de Orleans y su Jardín, en Villamanrique de la Condesa (Sevilla).. 02/07/2007, 14.

OSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Tomo I, Madrid, 1868.

PEREIRA, Paulo y MARTINS CARNEIRO, José, *Pena, Palácio nacional*, Instituto Português do Património Arquitectónico y Scala Publisher, 2006.

PARIZOT, M.M.H. Y BOILEAU, A.-V., *Guide-Album du Bois de Vincennes et du chemin de fer, de Paris a Vincennes*, París, 1860.

PEROTTI, Ricardo H., *El proceso de negociación en la relación arquitecto-comitente. Una Propuesta de Cambio en la Formación Cultural y Profesional del Arquitecto*, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad de Mendoza. Mendoza, 2005.

PLUTARCO, *Vidas Paralelas*, Gredos, 2007.

PRAZ, Mario, *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya al siglo XX*, Noguer, Barcelona, 1965.

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. El Acanalado, Barcelona, 1999.

RABASA DÍAZ, E., *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Akal, Madrid, 2000.

RAQUEJO, Tonia, *El Alhambresco: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna*, en *La Imagen romántica del legado Andalusi*, Lunwerg, Madrid-Barcelona, 1995.

RECIO MIR, Álvaro, *Barroco después del Barroco: pervivencia del estilo en la Sevilla contemporánea*, dentro de la obra *Teatro de Grandezas, Andalucía Barroca 2007*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

REINA PALAZÓN, A. *La pintura costumbrista en Sevilla 1830- 1870*, Sevilla, 1979.

RENAULT CHRISTOPHE y LAZÉ CHRISTOPHE, *Les styles de l'architecture et du mobilier*, Edition Jean-Paul Gisserot, France, 2006.

REYES CANO, Rogelio, *El río de Sevilla en la apreciación literaria*, Archivo Hispalense, nº 247, Sevilla 1998.

RIBELOT, Alberto, *Vida azarosa del Palacio de San Telmo: su historia y administración eclesiástica*, Editorial Marsay, Sevilla, 2001.

ROBERTSON, Ian, *Los curiosos impertinentes, viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III a 1855*, Serbal/CSIC, Madrid, 1988.

- RODINSON, Maxime, *La Fascinación del Islam*, Júcar Universidad, Barcelona 1989.
- RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J. *Sevilla soñada, Sevilla iconografiada...en Sevilla Artística y Monumental, 1857-1880, Fotografías de J. Laurent*. MAPFRE y Ministerio de Cultura, Madrid 2008.
- RODRÍGUEZ, Delfín, *José de Herosilla y las antigüedades árabes de España: la memoria frágil*, Fundación Cultural COAM, Madrid, 1992.
- RODRÍGUEZ DOBLAS, M^a D., *El Instituto Padre Luis Coloma de Jerez*, BUC, Ayuntamiento de Jerez. 1986.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. *La arquitectura «neoárabe» en España: El medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*. Universidad de Granada, Granada 1997.
- RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005.
- ROS, Carlos, *El Duque de Montpensier*. Editorial Castillejo, Sevilla, 2000.
- ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Hermann Blume, Madrid, 1988.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *José M^a Domínguez Bécquer*, Arte Hispalense N^o 82, Sevilla, 2007.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús y PIÑANES, Manuel, *Joaquín Domínguez Bécquer, el guardián del Real Alcázar de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla e ICAS, Sevilla, 2014.
- SALDAÑA MANZANAS, Juan, *Gobernador Alonso, El hombre que salvó el monasterio de La Rábida*, Ediciones De buena tinta, 2014.
- SAID, Edward, *Orientalismo*, 1978. Edición Editorial Libertarias, Madrid, 1990.
- SÁINZ DE MEDRANO, Ricardo Mateos, *Los Infantes de Andalucía, Veleció editores*, Madrid, 2005.
- SILVER, Philip W., *Ruina y restitución. Reinterpretación del Romanticismo en España*, Cátedra, Madrid 1996.
- SUÁREZ GARMENDIA, J. M., *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del Siglo XIX*. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1986.
- SUDJIC, D., *La Arquitectura del poder*, editorial Ariel, Barcelona, 2007.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (coord.) *Los románticos y Andalucía*. Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones. 1997.

TABAR ANITUA, Fernando: *Lujo asiático. Artes de extremo oriente y chinerías en el Museo Cerralbo*. Ministerio de Cultura, Madrid, 2004.

THORNTON, L., *Les Orientalistes. Peinades voyageurs, 1828-1908*, ACR Edición, Courbevoie, 1983.

TUBINO, Francisco M., *La Corte en Sevilla. Crónica del viaje de SS. MM. Y AA. RR. a las provincias andaluzas en 1862*, Sevilla, 1862.

VV.AA.: *Andalucía en la estampa*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1984.

VV.AA.: *Bicentenario de Esteban Boutelou y Simón de Rojas Clemente*, coordinado por J. Pascual Hernández, en la colección El arado y la red, de la Consejería de Agricultura y pesca de Andalucía, Sevilla, 2008.

VV.AA.: *El Arte Mudéjar*, Museo sin Fronteras, Electa, Viena, Austria, 2000.

VV.AA.: *Iconografía de Sevilla*, Focus, Ediciones El Viso, Madrid, 1991.

VV.AA.: *La Memoria Romántica*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997.

VV.AA.: *Memórias Árabo Islâmicas em Portugal*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Lisboa, 1997.

VV.AA. *Palacio Real de Madrid*. Ministerio de educación y Ciencia, Madrid, 2005.

VV.AA.: *Guía artística de Cádiz y su provincia II*, Diputación de Cádiz y Fundación José Manuel Lara, Cádiz-Sevilla, 2005.

VÁZQUEZ SOTO, José María, *Historia y leyenda de Villamanrique*, Ed. Católica Española. Sevilla, 1961.

VÁZQUEZ SOTO, José María; VÁZQUEZ CONSUEGRA, Guillermo y TORRES VELA, Javier, *San Telmo, biografía de un palacio*, Consejería de Cultura, Sevilla, 1990.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, Guillermo, (Prólogo de William J. R. Curtis), *El Palacio de San Telmo*, Labirinto de Paixons, 2013.

VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J., *Crónica Regia, Viaje de la Corte a Sevilla en 1862*, Imprenta y Litografía Sierpes 35, Sevilla, 1864.

WEEKS, Emily M., *Cultures Crossed: John Frederick Lewis and the Art of orientalist painting*, en Catálogo de la exposición *The Lure of The East. British Orientalist Painting*, Londres, 2008.

WIEBENSON, D., *The Picturesque Garden in France*, Princeton, 1978.

Bibliografía II **Artículos científicos y actas de congresos.**

ALMAGRO GORBEA, Antonio, *Los Palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder*, Anales de Historia del Arte, Vol. 23, Número especial II, pp.25-49, 2013.

AGUILÓ, María Paz y SANCHO GASPAR, José Luis, *El mobiliario de mosaico vegetal para Isabel II. El despacho de la Reina y otras piezas*. Archivo Español de Arte, LXXXIV, 334, 2011.

ARBETETA MIRA, Leticia, *La invención de Oriente en la cultura europea*, Revista Goya, nº 293, Madrid.

ARES, Nacho, *Jean François Champollion. El padre de la egiptología*. Misterios de la Arqueología y del Pasado, nº 3, Diciembre, 1997.

ARIZA, C., *La creación de las Escuelas de jardinería durante los siglos XVIII y XIX*, Revista Reales Sitios, n.º 89, 1986.

BAHAMONDE, Ángel, *España en Democracia, El Sexenio, 1868-1874*, en Historia 16, Madrid, 1996.

BENÍTEZ CABALLERO, J., *La cuestión Montpensier: Folleto contra su candidatura al trono de España*, Madrid, Imprenta de Manuel Martínez, 1869.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan, *Isidoro Bosarte y la nueva Egiptomanía del final del Siglo XVIII: Las observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos (1791)*. Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, Nº 23, 1992, págs. 373-384.

CIAMPINI, Laura, *Orientalismos y ecos de la guerra de África en los trajes de disfraces de los duques de Montpensier*, La era Isabelina y la revolución 1843 - 1875, Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, del 13 al 17 de noviembre de 2006, 2009, págs. 1136-1163.

CÓRDOBA ZOILO, Joaquín María, *La aventura de la Historia en Oriente*. En revista La Aventura de la Historia, nº 6, 1999.

DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, *La Colección pictórica de la Infanta Luisa de Orleans*, Anales de la Universidad Hispalense, Sevilla, 1957-1958, pp. 39 y 66.

DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, *La Corte sevillana de los Duques de Montpensier*, en el libro *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, Vol. 1, Universidad de Sevilla, 1979, p. 286.

DI CRISTINA, Umberto, *El palacete chino de Palermo. La pagoda del Rey Fernando*, ART FMR, Siglo XIX, Tomo I, pp. 17-28.

EL-OUTMANI, Ismael, *Oriente como discurso en el discurso de Occidente*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2006.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *El legado de Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla*, Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte, Nº. 3, 1990, págs. 209-220.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *Pedro Romero (1638-1711), Arquitecto del Barroco sevillano*, Revista Laboratorio de Arte, nº 23, 2011, pp. 225-251.

FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M. C. *El Duque de Montpensier y sus aspiraciones a la Corona de España*. Revista de Historia Contemporánea. Vol. 8. 1998, pp. 51-76.

FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M. C. *La Sanlúcar de los Montpensier*, El río Guadalquivir, del mar a la marisma: Sanlúcar de Barrameda / coord. por Javier Rubiales Torrejón, Vol. 2, 2011, págs. 203-211.

FORTES, B., *Aficiones arqueológicas del hombre que pudo ser rey*, Revista Andalucía en la Historia, Año XI, número 39, Sevilla, 2013.

GÓMEZ PIÑOL, E. *Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México*. Temas de Estética y Arte, nº II, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1988, pp. 95 a 136.

HALCÓN, Fátima, *El Palacio del Lomo del Grullo*, Archivo Español de Arte, nº 257, Madrid, 1992.

HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, *La vida material y el gusto artístico en la Corte de Nápoles durante el renacimiento: el inventario de bienes del Virrey Pedro de Toledo en su corte*, AEA, Tomo LXVI, Número 261, 1993, Madrid.

LLEÓ CAÑAL, V., *El Palacio de San Telmo en el siglo XVII*, Boletín del Instituto de Patrimonio histórico andaluz, Sevilla, 2004.

LLEÓ CAÑAL, V., *El Palacio de San Telmo en el siglo XIX*, Boletín del Instituto de Patrimonio histórico andaluz, Sevilla, 2004.

MARTÍN ASUERO, Pablo. *El viaje a Oriente de Lamartine, su traducción al español e influencia en los autores hispánicos*. Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos. Número 9, Junio, 2005.

MATEOS MEJORADA, Santiago. *La ensoñación de la Naturaleza en el Vayage en Espagne de Théophile Gautier*. Revista de Filología Francesa, 3. Editorial Complutense, Madrid, 1993.

MATILLA TASCÓN, Antonio, *La Real Posesión de Vista Alegre, residencia de la Reina Doña María Cristina y el Duque de Riansares*, Anales del Instituto de Estudios Madrileños, Nº. 19, 1982,

MAYO RODRÍGUEZ, Julio, *El Rocío: Reino devocional de los Montpensier*, Revista Exvoto, Año IV, nº 3, Sevilla, 2014.

MOSQUERA ADELL, E., *San Telmo, siglo XX: El palacio como seminario metropolitano*. PH: Boletín Del Instituto Andaluz Del Patrimonio Histórico, Año nº 12, nº 51, 2004.

NAVARRO LALANDA, Sara, *Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Bobón...en: La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium, 2009. San Lorenzo de El Escorial, Madrid, pp. 637-652.

ORLEANS-BORBÓN, Beatriz de, *La Intrahistoria de la restauración de la Ermita de Nuestra Señora de Valme*, Revista Dos Hermanas, Feria y Fiestas 2007, Dos Hermanas, Sevilla, 2007.

PALENQUE, Marta y ROMÁN GUTIÉRREZ, M^a Isabel, *Tres cartas de Fernán Caballero al Duque de Montpensier sobre la corona poética a la Virgen de Valme*, Revista Dos Hermanas, Feria y Fiestas, 2009.

PANADERO PEROPADRE, Nieves, *Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el gabinete árabe del Palacio Real de Aranjuez*. Revista Reales Sitios, nº 122, 1994.

PÉREZ ESCOLANO, V., *El Parque de María Luisa de Sevilla*, Fragmentos, El Siglo XIX, números 15 y 16, Madrid, 1989, pp. 106-122.

RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J. *El plano del Cementerio de San Fernando, obra de Balbino Marrón y Ranero*, Archivo Hispalense, Nº 221, Sevilla, 1989.

RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel, *De jardín de aclimatación a recreo orientalista: el Botánico de los Duques de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda*, Goya: Revista de arte, Nº 329, 2009, págs. 314-327.

RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel, *El Salón de las Columnas del Real Palacio de San Telmo: una loggia nobile con vistas al Guadalquivir*, Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional, Nº 196, 2013, págs. 48-63.

RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel, *Las Reales Caballerizas del Palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Revista Gárgoris, Año 3, nº 6, Diciembre, 2014.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. *El duque de Montpensier y la introducción de la estética en España*, Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA, 28, 29, 30 de septiembre y 1 de octubre, Oviedo 1998, homenaje a D. Carlos Cid Priego, 1998, págs. 173-186.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, *Neomudejar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España*, Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, t. 12, 1999, págs. 269-270.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. *El viaje mediterráneo del duque de Montpensier*, Caminería hispánica: actas del V Congreso Internacional de Caminería Hispánica celebrado en Valencia (España), julio 2000 / coord. por Manuel Criado de Val, Vol. 2, 2002 (Caminería histórica y turística), págs. 1017-1026.

RODRÍGUEZ DOBLAS, María Dolores, *Aproximación a la figura de Rafael Esquivel Vélez, apoderado en Sanlúcar de los Duques de Montpensier*, Revista de las Fiestas de Primavera y Verano, 40, Sanlúcar de Barrameda, 2004, pp. 91-108.

RODRÍGUEZ DOBLAS, M. D., Y RUIZ CARMONA, M. *Crónica de los primeros viajes de los Duques de Montpensier a Sanlúcar de Barrameda*. Gárgoris, Revista de Historia y Arqueología del Bajo Guadalquivir, Año 1, N° 1, Sanlúcar de Barrameda, Junio de 2012.

RODRÍGUEZ DOBLAS, M^a Dolores, *Los niños en el jardín del Palacio de Orleans de Sanlúcar de Barrameda*, Revista Gárgoris, n° 6, Sanlúcar de Barrameda, 2014.

RODRÍGUEZ ROMERO, E. J. y PRIETO GONZÁLEZ, J. M., *Haciendo el jardín de las Delicias. Ficción y realidad en relación a los ámbitos de recreo público decimonónicos*, Archivo Español de Arte, LXX, n° 280, 1997.

RODRÍGUEZ ROMERO, E. J. y PRIETO GONZÁLEZ, J. M., *Caprichos en el jardín. Ficción y realidad en la escenografía de los ámbitos de recreo publico decimonónicos*, Archivo Español de Arte, LXXI, n° 284, 1998.

ROS GONZÁLEZ, Francisco Javier, *Los Retablos de Juan de Astorga*, Revista Laboratorio de Arte, n° 17, 2004.

RUIZ ACOSTA, María José. *El Porvenir. El sentir de un diario sevillano en la difícil coyuntura de 1848*. Revista Andaluza de Comunicación, N° 1, Año 1998. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad de Sevilla.

RUIZ CARMONA, Manuel J., *Los Duques de Montpensier: esos desconocidos. Una necesaria reivindicación*, Revista Gárgoris, Año 3, n° 6, Diciembre, 2014.

SAGUAR QUER, Carlos y PANADERO PEROPADRE, Nieves, *Isidro Velázquez y los chinescos de Aranjuez*, Revista Goya, N° 222, 1991, págs. 339-346.

SAGUAR QUER, Carlos, *La egiptomanía en la España de Goya*, Revista Goya, Madrid, n° 252, 1996, pp. 367-381.

SÁNCHEZ NÚÑEZ, Pedro. *En torno a Valme y a la edificación y reconstrucción de su Ermita*, Revista Romería, Año III, Número 3, Octubre 1999, Dos Hermanas, Sevilla.

SANTOS GIL, Hugo. *Evocación del Primero de Mayo de 1857. 150 años de la restauración y entrega del Pendón de San Fernando*. Revista Dos Hermanas, Feria y Fiestas, 2008.

SANTOS GIL, Hugo. *Romería de Valme (1894-1994)*, Ayuntamiento de Dos Hermanas, 1996.

SORIANO NIETO, Nieves. *El viaje y Oriente en Gérard de Nerval*. En Revista Convergencias Literatura, N° 6, 2007.

TEJEDOR CABRERA, A. y LINARES GÓMEZ DEL PULGAR, M., *Los jardines en la formación del paisaje histórico-urbano*, en El Río Guadalquivir, del Mar a la

Marisma, Sanlúcar de Barrameda, Volumen II, Junta de Andalucía, Sevilla, 2011, pp. 297-305.

VALLÉS CHORDÁ, Andrés, *Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla*. Anuario *GRHIAL*. Universidad de Los Andes. Mérida. Enero-Diciembre, N° 1, 2007. pp. 47-54.

VALIUNAS, Algis. *Encountering Islam. Western travelers in the Muslim world. Tocqueville, Twain, Chateaubriand, Lawrance, Lane, Doughty, Burton*. Claremont Review of Books, Volume VII, Number 2, Spring, 2007.