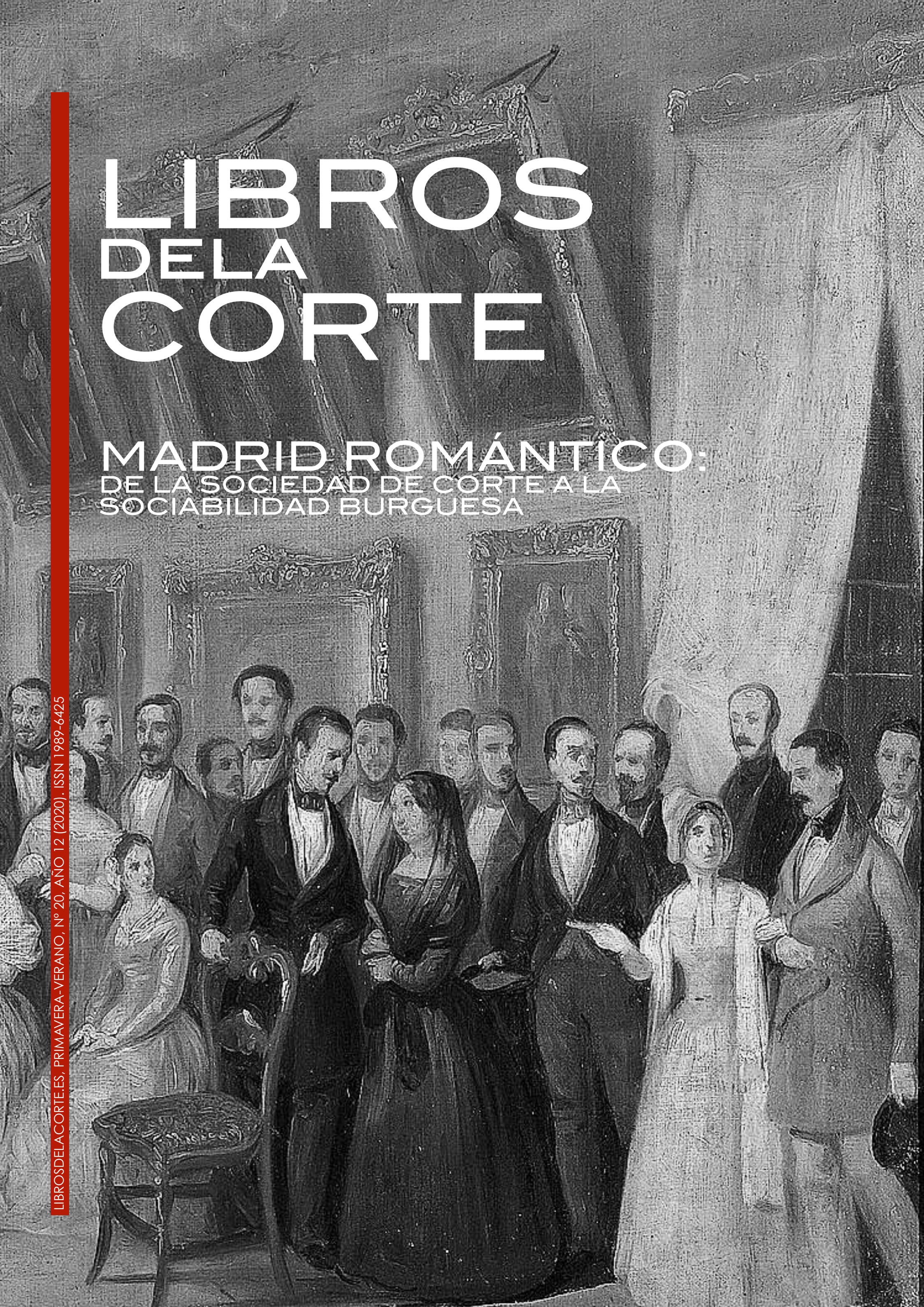


LIBROS DE LA CORTE

MADRID ROMÁNTICO:
DE LA SOCIEDAD DE CORTE A LA
SOCIABILIDAD BURGUESA



REVISTA LIBROSDELACORTE.ES

Nº 20, año 12, PRIMAVERA-VERANO (2020) ISSN: 1989-6425
<https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.20>



INSTITUTO UNIVERSITARIO “LA CORTE EN EUROPA” (IULCE-UAM)
MADRID, 2020

REVISTA LIBROSDELACORTE.ES

CONSEJO CIENTÍFICO

Inmaculada Arias de Saavedra (Universidad de Granada)
Feliciano Barrios Pintado (Universidad de Castilla La Mancha)
Miguel Ángel Bunes Ibarra (CSIC)
Marcus Burke (Hispanic Society, Nueva York)
Peter Cherry (Trinity College, Dublín)
Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia)
Ignacio López Alemany (University of North Carolina, Greensboro)
Patricia Marín Cepeda (Universidad de Burgos)
Cristina Moya García (Universidad de Sevilla)
Dries Raeymaekers (Universidad Radboud de Nimega)
María José Rodríguez-Salgado (London School of Economics)
Magdalena Sofía Sánchez (Gettysburg College, Pennsylvania)
Andrea Sommer-Mathis (ÖAW-Österreichische Akademie der Wissenschaften)
Franca Varallo (Universidad de Turín)

CONSEJO EDITORIAL

Director

Jesús Gómez, Universidad Autónoma de Madrid-IULCE

Secretaria de edición

Raquel Salvado Bartolomé, Universidad Carlos III de Madrid

Editor principal

Rubén González Cuerva, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Área de Historia)

Editor adjunto

Eduardo Torres Corominas, Universidad de Jaén (Área de Literatura-Reseñas)

Editora adjunta

Mercedes Simal López, Universidad de Jaén (Área de Arte)

Vocales

Henar Pizarro Llorente, Universidad Pontificia Comillas (Área de Historia)

Juan Ramón Muñoz Sánchez, Universidad de Córdoba (Área de Literatura)

Almudena Pérez de Tudela, Patrimonio Nacional (Área de Arte)

Imagen cubierta: Esquivel y Suárez de Urbina, Antonio María, *Reunión literaria. Reparto de premios en el Liceo* (detalle). 1846, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo



Librosdelacorte.es

ISSN: 1989-6425

Redacción, dirección e intercambios:

Instituto Universitario “La Corte en Europa” (IULCE-UAM)
Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras,
Módulo VI *bis*, despacho 111
C/ Francisco Tomás y Valiente, 1
Ciudad Universitaria de Cantoblanco, 28049, Madrid, España.

Correo electrónico: info@librosdelacorte.es o secretaria@librosdelacorte.es

Teléfono: +34 – 91 497 5132

SUMARIO

REVISTA LIBROSDELACORTE.ES
PRIMAVERA-VERANO, N° 20, AÑO 12 (2020)
ISSN: 1989-6425
<https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.20>

ARTÍCULOS

- EZEQUIEL BORGOGNONI
Marie Gigault de Bellefonds, Ambassadress of France. Gender, Power and Diplomacy at the Court of Charles II of Spain, 1679-1681 7
- FRANCISCO J. ESCOBAR
Humanismo y Letras Áureas en el entorno cultural del VII Duque de Medina Sidonia (con nuevas perspectivas críticas sobre la *Academia* hispalense y el Conde de Niebla) 31
- NURIA LÁZARO MILLA
El inventario de joyas de la Infanta Isabel de Borbón y Borbón realizado con motivo de sus nupcias 100
- JESÚS PORRES BENAVIDES
El Condado del Águila y su recuperación en el siglo XIX 129
- JOSÉ LUIS SANCHO
“¡Entonces aquí es donde este gran rey trabaja!”. Gasparini, Carlos III y sus gabinetes en el Palacio Real de Madrid 152

MONOGRÁFICO:

MADRID ROMÁNTICO: DE LA SOCIEDAD DE CORTE A LA SOCIABILIDAD BURGUESA

- CARLOS FERRERA CUESTA
Salas y Salones: teatro y sociabilidad en la Revolución Liberal 178
- CARLOS REYERO
Cuando el rey Francisco de Asís perdió el Aura Regia. Caricatura y vida cotidiana en el París del Segundo Imperio (1868-1870) 207

RAQUEL SÁNCHEZ	
Sociabilidad cortesana y modelos de monarquía en España (1833-1872)	235

RESEÑAS

JOSÉ LUIS MORA GARCÍA	
Castilla Urbano, Francisco (ed.): <i>Civilización y Dominio. La mirada sobre el otro</i>	261
PIETRO GIOVANNI ZAMPAR	
Boero, Stefano: <i>San Filippo Neri e gli Oratoriani dell'Aquila</i>	267
ELENA MUÑOZ GÓMEZ	
Díaz Moreno, Félix (ed.): <i>Camino de perfección. Conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid</i>	271
JUAN HERNÁNDEZ FERRERO	
Cano de Gardoqui García, José Luis y Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena: <i>La correspondencia de Felipe II con su secretario Pedro del Hoyo conservada en la British Library de Londres (1560-1568)</i>	276
MACARENA MORALEJO	
Varallo, Franca y Vivarelli, Maurizio (dirs.): <i>La Grande Galleria: Spazio del sapere e rappresentazione del mondo nell'eta di Carlo Emanuele I di Savoia</i>	279
MARIA CRISTINA PASCERINI	
Menéndez Pelayo, Marcelino: <i>Orígenes de la novela</i>	282
GEMMA BURGOS SEGARRA	
Cañizares, José de: <i>Las amazonas de España y La bazaña mayor de Alcides</i>	287

ARTÍCULOS

**MARIE GIGAUT DE BELLEFONDS, AMBASSADRESS OF FRANCE.
GENDER, POWER AND DIPLOMACY AT THE COURT OF CHARLES
II OF SPAIN, 1679-1681**

Ezequiel Borgognoni
(Universidad de los Andes, Chile)
eborgognoni@gmail.com

ABSTRACT

In this article, I will analyse the political activity of marquise Marie Gigault de Bellefonds, ambassadress of France at the Madrid court between 1679 and 1681, by reflecting on the different diplomatic strategies implemented by her and her husband in order to gain the favour of the monarchs, particularly of the queen consort Marie-Louise of Orleans. The study of Louis XIV of France's instructions to his ambassador and the perusal of the letters that the ambassadress sent to her friends in Paris evidence the importance of collaborative work in the marriages among diplomats in seventeenth-century court society. Moreover, our sources allow us to make visible the role of the wives of ambassadors in the pre-modern diplomatic system –a field of study in its beginning stages, but also highly promising. Who was Marie Gigault de Bellefonds? Why was she considered a dangerous individual or, as stated by Saint-Simon, «evil as a snake» at the court? Who were her main adversaries in Madrid? What was she accused of? Why did she and her husband have to leave the embassy in 1681? This research will attempt to answer these and other questions related to the presence of the French ambassadress at the court of Charles II and Marie-Louise of Orleans.

KEY WORDS: Gender; diplomacy; French embassy; Spanish monarchy; seventeenth century.

· This work is part of a *Fondecyt* post-doctoral project N° 3190305, and the author would like to thank *Fondecyt* Program for its financial support.

**MARIE GIGAUT DE BELLEFONDS, EMBAJADORA DE FRANCIA.
GÉNERO, PODER Y DIPLOMACIA EN LA CORTE DE CARLOS II DE
ESPAÑA, 1679-1681**

RESUMEN

En este artículo analizaré la actividad política de la marquesa Marie Gigault de Bellefonds, embajadora de Francia en la corte de Madrid entre 1679 y 1681, a través de la reflexión de las distintas estrategias diplomáticas instrumentadas por ella y su esposo para ganar el favor de los reyes, en particular de la reina consorte María Luisa de Orleans. El estudio de las instrucciones de Luis XIV de Francia a su embajador y el análisis de las cartas que la embajadora envió a una de sus amigas parisinas ponen en evidencia la importancia del trabajo colaborativo en los matrimonios entre diplomáticos en la sociedad cortesana del siglo XVII. Además, nuestras fuentes nos permiten visibilizar el rol de las esposas de los embajadores en el sistema diplomático pre-moderno, un campo de investigación en estado germinal pero con un enorme potencial.

¿Quién era Marie Gigault de Bellefonds? ¿Por qué era considerada un personaje peligroso o, como apunta Saint Simón, «malvada como una serpiente» en la corte? ¿Quiénes eran sus principales adversarios en Madrid? ¿De qué fue acusada? ¿Por qué ella y su marido debieron abandonar la embajada en 1681? A lo largo de esta investigación, intentaremos dar respuesta a estos y otros interrogantes vinculados a la presencia de la embajadora de Francia en la corte de Carlos II y María Luisa de Orleans.

PALABRAS CLAVES: Género; diplomacia; embajada francesa; monarquía hispana; siglo XVII.

1. INTRODUCTION

In recent decades, the rise of gender studies has influenced historiographical production in relation to diplomatic and foreign relations history. The inclusion of the gender dimension has promoted something beyond renovation in a field that had been strongly influenced by nineteenth-century ideologies. More than a few specialists assert that they are aiding in the construction of a new diplomatic history that provides with more appropriate answers to the challenges and questions of

postmodern society¹. In a thought-provoking article titled “Toward a New Diplomatic History of Medieval and Early Modern Europe”, John Watkins has acknowledged the importance of gender studies to understand the diplomatic culture of the pre-modern world². Recently, Glenda Sluga and Carolyn James have evidenced that, ever since the Renaissance origins of diplomacy, women were political and cultural agents, they intervened in the formation of alliances, performed as negotiators and built transnational power networks³. The works published in the volume edited by Corina Bastian, Eva Kathrin Dade, Hillard von Thiesen and Christian Windler reinforce these hypotheses⁴. In the Ancien Régime, the lack of separation between the public and the private, the importance of power networks, the functioning of a clientelist system, and the role of married couples as work couples (*Arbeitspaar*) contributed to the inclusion of women in the international political system⁵.

Historiography has evidenced that queens and princesses performed an active role in diplomatic circles or court society⁶. However, the political activity of the ambassadors’ wives is less known. Since the late sixteenth century, the ambassadors’ wives received the title of “ambadresses”, a term that is frequently repeated in seventeenth- and eighteenth-century documents⁷. The ambadresses created new spaces for action and negotiation within the court structure that allowed them to influence the monarchs. The ultimate goal of the ambadresses’ actions was to get the trust of the queen and establish a friendship that could ensure the objectives of their husbands’ diplomatic mission. Therefore, in this text, I seek to analyze Marie

¹ Karin Aggestam and Ann Towns, “The gender turn in diplomacy: a new research agenda,” *International Feminist Journal of Politics* 21 (2019), <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14616742.2018.1483206> (accessed 25th October 2019). Jennifer Cassidy, ed., *Gender and Diplomacy* (London and New York: Routledge, 2018). David Reynolds, “International History, the Cultural Turn and the Diplomatic Twitch,” *Cultural and Social History* 3 (2006), <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1191/1478003806cs053xx> (accessed 25th October 2019).

² John Watkins, “Toward a New Diplomatic History of Medieval and Early Modern Europe,” *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 38/1 (2008), <https://read.dukeupress.edu/jmems/article/38/1/1/1026/Toward-a-New-Diplomatic-History-of-Medieval-and> (accessed October 25, 2019).

³ Glenda Sluga and Carolyn James, eds., *Women, Diplomacy and International Politics since 1500* (London: Routledge, 2015).

⁴ Corina Bastian, Eva Kathrin Dade, Hillard von Thiesen and Christian Windler, eds., *Das Geschlecht der Diplomatie. Geschlechterrollen in den Außenbeziehungen vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert* (Köln: Böhlau, 2014).

⁵ Katrin Keller. “Frauen—Hof—Diplomatie: Die höfische Gesellschaft als Handlungsraum von Frauen in Außenbeziehungen,” in *Das Geschlecht der Diplomatie. Geschlechterrollen in den Außenbeziehungen vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, eds. Corina Bastian, Eva Kathrin Dade, Hillard von Thiesen and Christian Windler (Köln: Böhlau, 2014), 33-50. Olwen Hufton, “Reflections on the Role of Women in the Early Modern Court,” *The Court Historian* 5/1 (2000), <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/cou.2000.5.1.001> (accessed October 25, 2019)

⁶ Clarissa Campbell Orr, ed., *Queenship in Europe, 1660-1815: The Role of the Consort* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

⁷ Carl von Friedrich Moser, *L'ambadrice et ses droits* (Berlin : Étienne de Bourdeaux, 1754).

Gigault de Bellefonds' political activity as French ambassadress at the court in Madrid between 1679 and 1681 by reflecting on the different diplomatic strategies implemented by her and her husband in order to gain the favour of the monarchs, particularly that of the queen consort Marie-Louise of Orleans.

The studies on ambassadresses' political roles in European courts in the seventeenth century are still at an early stage and, hence, are highly promising. One of the pioneering pieces of research is written by Alain Hugon, who very early noted marquise Francisca de Zúñiga y Dávila's political activity during her husband's trip to Brussels. He was the Spanish ambassador in Louis XIII's France. The affective bond that the Spanish ambassadress established with queen Anne of Austria allowed her some political and ceremonial benefits⁸. At the same time, in Madrid, the French ambassadress –marquise du Fargis– managed to influence Queen Isabel of Bourbon to convince King Philip IV to sign the peace treaty over the Valtellina⁹. Today, the works by Laura Oliván constitute a compulsory reference to consider the role of imperial ambassadresses in the courts of Philip IV and Charles II. On the one hand, she has specialized in the diplomatic missions of Maria Sophia von Dietrichstein and Johanna Theresia Lamberg at the Madrid court between 1663 and 1675. Likewise, she has referred to the diplomatic role of Lady Fanshaw, wife of the English ambassador at the courts in Lisbon and Madrid, starting from a study of her memoirs¹⁰. Finally, it is important to note Ana Álvarez López's work, as she has studied the role of Marie Anne Claude Brulart, wife of the marquis d'Harcourt and ambassador of Louis XIV, in her husband's diplomatic mission at the court of Charles II in 1698. In the context of the later conflict following the death of the monarch, marquise d'Harcourt jointly worked with her husband in order to gain sympathizers for the French cause:

The role marquise d'Harcourt performed in her husband's mission perfectly illustrates the participation of *ambassadresses* in diplomatic missions. Key elements of court sociability, the ladies could be not only sources of information for an ambassador, but also means for frequent communication with noted members of the court, children, husbands, parents and siblings. This made it convenient to appreciate and relate with them as much as possible, always within the rules of *honest trade*. This was where their wives could make their jobs significantly easier. On the other hand, it was equally important to gain the favour of the queens, particularly the sovereign, both because it was evidently convenient to ingratiate themselves with the

⁸ Alain Hugon, *Au service du roi catholique: « Honorables ambassadeurs » et « divins espions ». Représentation diplomatique et service secret dans les relations hispano-françaises de 1598 à 1635* (Madrid : Casa de Velázquez, 2004).

⁹ Jean François Dubost, *Marie de Médicis. La reine dévoilée* (Paris : Biographie Payot, 2011).

¹⁰ Laura Oliván, "Gender, Work and Diplomacy in Baroque Spain : The Ambassadorial Couples of the Holy Roman Empire as *Arbeitspaare*," *Gender & History*, 29/2 (2017), <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1468-0424.12290> (accessed 26 October 2019). *Ibidem*. "Lady Anne Fanshawe, ambassadress of England at the Court of Madrid (1664-1666)," in *Women, Diplomacy and International Politics since 1500*, eds. Glenda Sluga and Carolyn James (London: Routledge, 2015), 68-85.

most relevant personalities of the court and, as we shall see later, because one of their strategies was to have an indirect influence on prominent figures of difficult access through those close to them¹¹.

In the pre-industrial world, married couples worked cooperatively with the purpose of achieving a specific objective. Heide Wunder has proposed the concept of *Arbeitspaare* (working couple) to underscore the collaborative nature of the work in the context of family economies¹². In the last five years, noted specialists on gender and diplomacy have applied this concept to the study of royal and noble couples of the Ancien Régime¹³. Recently, Oliván has stressed the usefulness of applying the terms ‘work’ and ‘working couple’ in reference to the collaborative strategies of the ambassador and his wife with the purpose of achieving a specific diplomatic mission¹⁴. This research will attempt to demonstrate that the French ambassador and his wife worked side by side in Madrid between 1679 and 1681 for the benefit of Louis XIV’s pretensions. The instructions from Louis XIV to his ambassador and the ambassadress’ letters to her friends in Paris not only show the couple’s joint effort, but also the great extent of political activism by the ambassadress who, after establishing a close friendship with the queen, became a figure with the same or even more power than her husband.

2. MARIE GIGAUT DE BELLEFONDS: AN AGENT OF FRENCH POWER AT THE COURT OF CHARLES II

Marie Gigault de Bellefonds was born in Paris in 1624. She was the daughter of marquis Bernardin Gigault de Bellefonds, Governor of Valognes and of the village

¹¹ All of the translations from the original Spanish to English are mine. «El papel que la marquesa d'Harcourt desempeñó en la misión de su marido ilustra perfectamente la participación de las *embajadoras* en las misiones diplomáticas. Elementos claves de la sociabilidad cortesana, las damas podían ser para un embajador no sólo fuentes de información sino medios de trato asiduo con los notables de la corte, hijos, maridos, padres y hermanos. Por eso convenía hacerse apreciar y relacionarse con ellas lo máximo posible, siempre dentro de las reglas del *comercio honesto*. Ahí era donde sus esposas podían facilitarles enormemente el trabajo. Por otra parte era igualmente importante obtener el favor de las reinas, sobre todo la reinante. No sólo porque evidentemente convenía congraciarse con las personalidades más relevantes de la corte, sino porque como veremos más tarde uno de sus instrumentos de acción era actuar sobre notables de acceso difícil indirectamente, a través de sus más allegados». In Ana Álvarez López, “Los negocios de Luis XIV en Madrid,” *Revista de Historia Moderna* 25 (2007), <https://revistahistoriamoderna.ua.es/article/view/2007-n25-los-negocios-de-luis-xiv-en-madrid-la-accion-de-sus-embajadores-en-la-corte-madrilena> (accessed, 28th October 2019), 188.

¹² Heide Wunder, *He is the Sun. She is the Moon: Women in Early Modern Germany* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

¹³ Katrin Keller. “Ladies-in-waiting at the Imperial Court of Vienna from 1550 to 1700: structures, responsibilities, and career patterns,” in *The Politics of Female Households. Ladies-in-waiting across Early Modern Europe*, eds. Nadine Akkerman and Birgit Houben (Leiden-Boston: Brill, 2014), 77-97. Judith Aikin, *A Ruler's Consort in Early Modern Germany: Aemilia Juliana of Schwarzburg-Rudolstadt* (Farnham: Ashgate, 2014), 101-136.

¹⁴ Oliván, “Gender, Work and Diplomacy”, 425-426.

and castle of Caen, and Jeanne Suzanne aux Épaules¹⁵. She had a brother, Henri Robert, and six sisters: Jeanne, Françoise, Eléonore, Laurence, Judith, and Madeleine¹⁶. On 24th January 1651, she married marquis Pierre de Villars, Lord of La Chapelle, gentleman to the Prince of Conti, Lieutenant General and, later, ambassador of King Louis XIV of France at the courts of Copenhagen, Turin and Madrid¹⁷. Although the Villars and their children had a hectic and itinerant life, the family stayed together because the marquis generally moved with his wife and offspring.

During their stays abroad, the marquise exchanged a numerous amount of letters with her friends. At the time, as Antonio Castillo Gómez states, it was extremely difficult to imagine life without letters¹⁸. We believe that the analysis of this type of source is key for understanding pre-modern diplomatic culture. The possibilities given by the epistles have been credited by several specialists. José María Imízcoz Beunza and Lara Arroyo Ruiz, applying “Social Network Analysis” parameters and methods, have underscored that private correspondence is the only documentary source that reveals direct interactions, not institutionally mediated, among social actors¹⁹. Fernando Bouza, Pedro Cardim and Paola Volpini have discussed the important question of the role letters had in European sixteenth- and seventeenth-century international diplomacy, emphasizing that they are an indispensable source for the study of diplomacy from an interdisciplinary viewpoint²⁰.

¹⁵ Ferdinand Hofer, *Nouvelle Biographie Générale*, t. 45 (Paris : Firmin-Didot, 1866), 167. Vicente Díez Canseco, *Diccionario Biográfico Universal de Mujeres Célebres*, t. 3 (Madrid: Imprenta de D. José Félix Palacios, 1845), 622-23. Louis Gabriel Michaud, *Biographie Universelle Ancienne et Moderne*, vol. 48 (Paris : Michaud Éditeur, 1827), 523.

¹⁶ In his introductory essay to the edition he published in 1868 of the letters of Marie Bellefonds, Alfred de Courtis tells us that one of her sisters was «Jeanne Françoise, alliée au marquis de Sébeville» [«Jeanne Françoise, married to the marquis de Sébeville»]. Here, he mixes up two of Marie's sisters: on the one hand, Jeanne de Bellefonds (1604-1656), marquise d' Amfreville, and Françoise de Bellefonds (1618-1703), marquise de Sébeville, on the other. See Alfred de Courtis. “Introduction,” in *Lettres de Madame de Villars a Madame de Coulanges (1679-1689)*, ed. Marie Gigault de Bellefonds, marquise de Villars (Paris : Plon, 1868), 7-8. [Hereafter *Lettres*].

¹⁷ Louis de Rouvroy Saint-Simon, *Memoires*, t. I (Paris : Librairie Hachette, 1879), 77.

¹⁸ Antonio Castillo Gómez, *Entre la pluma y la pared: una historia social de la escritura en los Siglos de Oro* (Madrid: Akal, 2006), 21.

¹⁹ José María Imízcoz Beunza y Lara Arroyo Ruiz, “Redes sociales y correspondencia epistolar. Del análisis cualitativo de las relaciones personales a la reconstrucción de redes egocentradas,” *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales* 21 (2011), <https://revistes.uab.cat/redes/article/view/v21-n2-imizcoz-arroyo> (accessed 29th October 2019).

²⁰ Paola Volpini. “Ambasciatori, cerimoniali e informazione politica: il sistema diplomatico e le sue fonti,” in *Nel Laboratorio della Storia*, ed. María Pía Paoli (Roma: Carocci, 2013), 237-265. Pedro Cardim, “Nem Tudo se pode escrever. Correspondencia diplomática e informação política em Portugal durante el siglo XVII,” *Cuadernos de Historia Moderna. Anejo IV* (2005), <https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/CHMO0505220095A> (accessed 29th October 2019). Fernando Bouza. “Escribir en la corte. La cultura de la nobleza cortesana y las formas de comunicación en el Siglo de Oro,” in *Vivir el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la época moderna. Estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003), 77-100.

Regarding female correspondence and its value for diplomatic history in the early modern age, James Daybell has no doubt in affirming that «female correspondents were central to maintaining political and kinship relations, contacts that could usefully be brought to bear on other occasions; and conveyance of news in letter was one of the chief ways in which these networks were strengthened».²¹ For the purposes of this research, the epistolary exchange that the marquise Marie de Bellefonds maintained with her friend Madame de Coulanges will allow us to show that the marquise was not foreign to political life at the court and that her actions had a projection that, until now, has been undervalued. The thirty-seven letters that the French ambassador exchanged with Madame de Coulanges between 1679 and 1681 are a first-hand source to deepen our knowledge of female diplomacy at the court of Charles II²². Although we know that the French ambassador in Madrid exchanged correspondence with Madame d'Uxelles, Madame La Fayette, Madame de Sévigné and other women of the court of Louis XIV, said documents have not been located²³.

In April 1679, the marquis Pierre de Villars became the appointed representative of Louis XIV in Madrid, i.e. his ambassador at the court²⁴. This was not the first time that the marquis had had a diplomatic mission in Madrid. In August 1668, after the Treaty of Aix-la-Chapelle or Aachen, he had been designed extraordinarily ambassador to announce the birth of Louis XIV's fifth child with Maria Theresa of Austria and to ensure. During his mission, the ambassador had to use his wits to gain favorable attitudes towards the French king, to against the Emperor, among the members of the Regency Council²⁵. He would return for the second time to the troubled court of Madrid on 25th November 1671 with the purpose of calming the regent Queen Mariana of Austria in relation to Louis XIV's

²¹ James Daybell, "Gender, Politics and Diplomacy: Women, News and Intelligence Networks in Elizabethan England," in *Diplomacy and Early Modern Culture*, eds. Robyn Adams and Rosanna Cox (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 103.

²² Unfortunately, only thirty-seven letters are known to have survived, but, judging by their content and cross-references, the epistolary corpus must have been larger. Madame de Villars' posthumous letters were published for the first time in Amsterdam and Paris in 1759, fifty-three years after her death. In 1760, they were published again in Amsterdam and in Germany for the first time. Two years after that, they are published once more in Paris and Amsterdam. During the nineteenth-century, de Villars' posthumous letters appeared in three collective editions (1805, 1806 and 1823) with letters by Mmes. la Fayette, de Tencin, de Coulanges, de Ninon de Lenclos and Mademoiselle Aissé. In this work we reference the nineteenth-century edition by Alfred de Courtois, which reproduces the original text from the first edition of 1759. I will maintain the original French text's writing, stress and punctuation and will include an English translation.

²³ Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, *Lettres de Madame de Sévigné da se famille et de ses amis*, vol. 1 (Paris : Hachette, 1682-1867), 8.

²⁴ "Liste chronologique des agents français en Espagne", en *Inventaire Sommaire des Archives du département des affaires étrangères. Correspondance Politique, II, Espagne* (Paris : Ministère des affaires étrangères, 1920).

²⁵ Louis XIV to the marquis de Villars, Saint-Germain, 16th August 1668. François Auguste Mignet, *Négociations relatives à la succession d'Espagne sous Louis XIV*, t. 3 (Paris : Imprimerie Royale, 1842), 384-388.

intentions in the Netherlands and to assure, once again, the intentions of the *Rex Christianissimus* of respecting the Peace of Aix-la-Chapelle²⁶. The intervention and power of the members of the Spanish nobility in matters of state during royal minority something that the French king was highly concerned about. In this regard, Villars' embassy had to keep the extended anti-French sentiment under control and earn sympathizers to their cause at the regent queen's court. In the case of death of the young monarch, having the support or opposition from the nobles was not a trivial issue. In the summer of 1672, French armies invaded the United Provinces, all the way to Utrecht, and, the following year, they laid siege to the city of Maastricht. This new attack of French imperialism provoked several reactions, such as the formation of the Grand Alliance of The Hague. King Louis XIV immediately attacked the Spanish Netherlands, the area of the Rhine, Catalonia and other territories that were part of the Spanish monarchy. In this context of war, ambassador Villars was expelled and had to return to Paris. As it has been previously mentioned, in April 1679, Villars returned for the third time to Madrid as extraordinary ambassador of the King of France in the context of the marriage of Charles II and Marie-Louise of Orleans, niece of Louis XIV. The Spanish and French monarchies had been main contenders in the Dutch War (1672-1678), and thus the marriage alliance agreed in Nijmegen (1678) involved the restoration of diplomatic relations between both courts. Although the Treaty of Nijmegen affected the territorial integrity of the Hispanic Monarchy, which had to cede the Franche-Comté to the French, the marriage alliance with France implied the return of peace. In those days, spanish poets described Marie-Louise as the glory of France and the hope of Spain. With kindness and courtesy, the young French woman was received in court in the hope that she would become the mother of the heir to the crown. But three months before the princess of Orleans came to court and while Pierre de Villars was in Burgos finalizing the details of the Franco Hispanic marriage, Madame de Villars settled in Madrid with her children²⁷.

After the royal wedding in Quintanapalla (Burgos), the monarchs entered Madrid on 2nd December 1679. They arrived to Buen Retiro Palace and stayed there until the day of the queen's public entrance, on 13th January 1680²⁸. During this time, the royal couple had to stay secluded in Buen Retiro and were not allowed any

²⁶ Instructions from Louis XIV to the marquis de Villars, 21st October 1671. "Mémoire du roi pour servir d'Instruction au Sieur Marquis de Villars, s'en allant Ambassadeur extraordinaire en Espagne", Archives du Ministère des Affaires Étrangères [hereafter AAE], Paris, CP Espagne, 60, ff. 299-311. In Alfred Morel-Fatio & Henry Léonardon, *Recueil des Instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution Française, Espagne*, vol. I (Paris : Ancienne Librairie Germer Baillier et Félix Alcán éditeur, 1894), 260-273. Hereafter, *Recueil*.

²⁷ «El propia día 19 (de agosto de 1679) llegó de Francia la Excelentísima Señora Marquesa de Villars, esposa del Excelentísimo Señor Marques, Embajador ordinario de S.M. Cristianísima». In *La Gazeta ordinaria de Madrid*, n° 43, 24/10/1679, 273. Also on the arrival of Madame de Villars, see: Marie Catherine le Jumel de Berneville, countess d'Aulnoy, *Relation du voyage d'Espagne* (Paris : Desjonquères, 2005).

²⁸ María Teresa Zapata, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispano, 2000).

visitors. In a direct challenge against court etiquette, Madame de Villars requested an audience with the queen from her *camarera mayor*, or first lady of the bedchamber, the duchess of Terranova. This was initially denied. However, the marquise's petition reached the ears of both queens, Mariana of Austria and Marie-Louise of Orleans, who begged the king to exceptionally allow the French ambassadress to visit Buen Retiro. According to the duke of Maura, the widowed queen's intervention was decisive. Doña Mariana «remembering how much relief the frequent visits from the German ambassadors had meant for her when she had just arrived from Vienna, she garners and gets a similar treatment from her son to her female successor».²⁹ Then, the *Gazeta* published:

On Sunday 10th of the present month [December 1679], the Excellent Lady Marquise de Villars, Ambassadress of France, for the first time, after the arrival of the Queen Our Lady, went to announce her the events that may bring the utmost prosperities of her state³⁰.

Although Marie-Louise was incognito in Buen Retiro and she could only receive visitors from the royal family, the King and Queen Mother authorized the visit of the French ambassador's wife the afternoon of 14th December 1679³¹. That afternoon, the young monarch sat on a couch and the queens lied on the cushions, as stated by protocol. During the audience, a Flemish dwarf called Luisillo served as interpreter between the French ambassadress and the King. One of the gentlewomen showed the Madame her *guardainfante*³². Immediately, the French ambassadress responded that she had trouble believing that the artifact had been created to be used by human beings. The King agreed and all those present made welcoming gestures to the visitor. They shared a meal prepared by French cooks straight after that, and after the King left, the queens did their own. In the memoirs attributed to the marquis de Villars we are told that, in private, the young queen approached the ambassadress and confided in her how bored and tormented she felt at the court³³. Maura, based

²⁹ «recordando de cuánto alivio moral le fueron, recién venida de Viena, las frecuentes visitas de los Embajadores alemanes, recaba y obtiene de su hijo trato análogo para su sucesora». Gabriel de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, t. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1954), 346.

³⁰ «El domingo 10 del corriente (diciembre de 1679), fue la Excelentísima Señora Marquesa de Villars, Embajadora de Francia, primera vez, después del arribo de la Reina Nuestra Señora a anunciarle los sucesos que conduzcan a las mayores prosperidades de su estado». In *La Gazeta ordinaria de Madrid*, n°51, 19/12/1679, 353. According to Alfred de Courtis, *La Gazeta* mistakes the date of the first visit, which was not on the 10th but on the 14th of December. See Alfred de Courtis. "Notes de Lettres" in *Lettres*, 222. In fact, the letter dated 15/12/1679 confirms that the first visit was on 14th December.

³¹ «Je fus hier au Retiro, cette maison où le roi et la reine sont présentement». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 15th December 1679. In *Lettres*, p. 90.

³² The *guardainfante* was a large farthingale, similar to a crinoline, which hollowed women's skirts. Under this artifact they would put on their petticoats and, over that, the skirt and *basquiña*.

³³ Pierre de Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne, de 1679 à 1681* (Paris : Plon, 1893), 105. On the origin and function of said memoirs, see Gabriel de Maura, *María Luisa de Orleans, reina de España. Leyenda e historia* (Madrid: Saturnino Calleja, c. 1940), 56-57.

on the memoirs of the French ambassador, reproduced that image of a sad princess, who is beleaguered by «the company of half a hundred of women, whose incessant chatter she cannot follow».³⁴

The news of the audience between the French ambassadress and the monarchs reached Versailles. On 30th January 1680, Louis XIV wrote to the marquis de Villars:

since the Marquise de Villars has been granted permission to see the young queen and can be informed of everything the queen says and does, as well as of the treatment she receives, I wish to be informed of everything in detail, without disguising anything³⁵.

As it has been previously mentioned, diplomatic couples in the Baroque era used different strategies of marital collaboration with the purpose of guaranteeing their mission. According to Ana Álvarez López, the ambassadors had three functions: to gather information, to negotiate, and to represent their monarch³⁶. The need to garner information from an “other” was one of the driving forces of the evolution of diplomacy³⁷. For this purpose, Pierre de Villars was used to carrying a diary where he wrote down every detail of what he saw, heard, learned or found out³⁸. The ambassador had the obligation of sending any information that he considered relevant to the French court and, when possible, he had to attach the evidence to prove said information: briefs, copies of documents from the hosting court, pamphlets, satires, prints, books, etc.³⁹. When there was no material proof, the ambassador named the person who had served as source. In this regard, Villars stressed that his wife was one of his main agents at the court, which was possible due to her friendship with the queen: «Madame de Villars has the honour of seeing the queen often, through your order, and because this is seen with good eyes from the Palace»⁴⁰.

It is important to underscore that the French ambassadress had ample freedom of movement and most of the time visited the Palace without her husband. Far from seeing this as a problem, the ambassadress' independence aided in the

³⁴ «la compañía de medio centenar de mujeres, cuya charla incesante no acierta a seguir». Maura. *Vida y reinado*, 347.

³⁵ «comme la marquise de Villars a permission de voir la jeune reine et qu'elle peut être informée de tout ce qu'elle dit et de tout ce qu'elle fait, comme aussi du traitement qu'elle reçoit, je désidère que vous me fassiez savoir toutes choses en détail, sans y rien déguiser». Louis XIV to the marquis de Villars, 30th January 1680. In Villars, *Mémoires de la cour*, 60-61.

³⁶ Ana Álvarez López, *La fabricación de un imaginario* (Madrid: Cátedra, 2008), 94.

³⁷ *Ibidem*, 145.

³⁸ Maura, *María Luisa de Orleans*, 56.

³⁹ François de Callières, *Negociando con príncipes. Reglas de la diplomacia y Arte de la negociación* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2001), 157-158.

⁴⁰ «Madame de Villars a l'honneur de voir souvent la reine, par son ordre et parce qu'on le trouve bon au palais». Marquis de Villars to Louis XIV, 16th May 1680. Quoted in Courtis, “Introduction”, 57.

attainment of the embassy's objective. The *Rex Christianissimus* emphasized the importance, among his representatives in Madrid, of those who had shown some ability in re-establishing bonds in court society through family connections in favour of the gathering of information. As the aforementioned letter from King Louis XIV sent the marquis on 30th January 1680 shows, the French monarch was very aware that one of his main agents and collaborators in Spain was the cunning marquise. However, the French ambassadress was not only a direct source of information, but also an intermediary. Because of his wife's social and political skills, ambassador de Villars came into contact with a group of monks and ladies who, after having established a personal relationship of trust with him, unconsciously began to let him know valuable information⁴¹. The French ambassadress worked actively so that her husband was accepted in court society knowing that this would grant him access to a greater level of information and give him the capacity to influence many people. In this regard, the talents of his wife allowed the ambassador to earn the love of King Louis and move up in his diplomatic career. As the mission ended, the de Villars were received in Paris with accolades and honours. On 7th May 1683, Pierre was named *Conseiller d'État d'épée* –title that only three knights held in France– and, on 31st December 1688, the king named him Knight of the Order of the Holy Spirit.

During their stay in Madrid, the de Villars did not only use their time for political matters, but also focused on economics. France's interest on the state of Spanish economy increased in times of Colbert, who showed interest in augmenting the influx of precious metals and avoiding their leaving the country⁴². The marquis had the obligation of negotiating a series of amendments by Colbert himself to ensure relevant benefits for French commerce⁴³. This explains the marquise's interest for the state of Spanish economy. On 26th January 1680, the marquise wrote to her interlocutor in France: «Spain does not seem an opulent country to me»⁴⁴. The letter was written after the promulgation of a series of economic laws that sought to halt the constant devaluing of the currency and which unsuccessfully provoked market shortages⁴⁵. Seven months later, she insisted that in the Spanish monarchy «misery increases every day, and the value of the currency does not improve»⁴⁶. Similar

⁴¹ Villars used to say that one only needed to let monks and ladies speak. Marquis de Villars to Louis XIV, 1 de mayo de 1669. AAE, París CP Espagne, 59, f. 323.

⁴² Pierre Goubert, *Le siècle de Louis XIV* (Paris : Editions de Fallois, 1996).

⁴³ «Memoire pour servir d'instruction au sieur marquis de Villars...». In *Recueil*, 287

⁴⁴ «L'Espagne ne me paraît pas opulente». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 26th January 1680. In *Lettres*, 105.

⁴⁵ In this context of economic weakness, Charles II sent Medinaceli the following note: «I have acknowledge that the formality of the Government of my Monarchy and current events are in need of a Prime Minister; and, requiring your presence, I have no doubted in commissioning you to help me thus. I the King». [«He reconocido que la formalidad del Gobierno de mi Monarquía y las ocurrencias de ahora necesitan de Primer Ministro; y habiendo de tenerle, no he dudado encargarte me ayudes en esta forma. Yo el Rey»]. Quoted in Maura, *Vida y reinado*, 352. See also Henry Kamen, *La España de Carlos II* (Madrid: Crítica, 1981), 169-172.

⁴⁶ «la misere augmente ici tous le jours, et les monnoies n'y sont point rehaussées». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 29th August 1680. In *Lettres*, 140.

assertions are reiterated in her letter from 26th September, in which she is horrified by the rise of poverty in Madrid⁴⁷. On 6th February 1681, she writes that misery is also found within the Royal Alcázar of Madrid and that the queen's chambermaids do not receive their food as appropriate⁴⁸. The impressions of the French ambassadors on Spanish economy underscore its irreversible decay, which has been disproved by historiography in the second half of twentieth century⁴⁹. There are several references regarding the monarchy's lack of money and their kingdom's poverty. On 27th June 1681, the ambassador stated that, despite the good harvest, misery was still abundant⁵⁰. In the ambassadress' epistles, we continuously find terms such as *estat penchat* (decline), *foiblesse* (weakness), *pauvreté* (poverty), *desordre* (disorder), and *misère* (misery) to describe the state of the monarchy in Spain.

The French ambassadress used tools and strategies to earn the queen's affection and friendship –a goal she achieved successfully and without too much difficulty. The first advantage she had was that both *Maries* spoke the same language. The sovereign had taken Spanish lessons with an Irish teacher. However, during the first months of her reign she had not managed to master Cervantes' language and, therefore, she greatly appreciated the conversation in French she was able to maintain with the marquise: «The queen finds joy in seeing a Frenchwoman and speaking in her natural tongue. We sing opera arias together. Sometimes I sing a minuet that she dances»⁵¹. «We sing like cicadas. She reads operas; she plays the harpsichord wonderfully, the guitar relatively well; she learnt to play the harp in no time»⁵².

The ambassadress, an actress in Baroque politics, managed to master the art of conversation and earn the love of the Queen. In general, Marie used to speak about the subjects that Marie-Louise was interested in to gain the queen's sympathies. According to what the letters inform, Marie-Louise's favourite topics included music,

⁴⁷ Madame de Villars to Madame de Coulanges, 26th September 1680. In *Lettres*, 145-147.

⁴⁸ «I do not wish to speak more to you about the misery of this kingdom. Hunger has reached the Palace. Yesterday I was with eight or ten chambermaids and Molina, who said they have not received their bread and viands in a long time». Original text : «Je ne vous parlé pas de la misère de ce royaume. La faim est jusques dans le palais. J'étois hier avec huit ou dieux camaristas et la Molina, qui disoient qu'il y avoit fort longtems qu'on ne leur donnoit plus ni pain ni viande». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 6th February 1681. In *Lettres*, 164.

⁴⁹ In no spirit of exhaustiveness, we recommend Bartolomé Yun Casalilla, “Del centro a la periferia: la economía española bajo Carlos II,” *Studia Histórica. Historia Moderna* 20 (1999), http://revistas.usal.es/index.php/Studia_Historica/article/view/4818 (accessed 5th November 2019). Antonio Domínguez Ortiz, “La crisis de Castilla en 1677-1687,” in *Crisis y decadencia en la España de los Austrias* (Barcelona: Ariel, 1969), 195-217. Henry Kamen. “The decline of Spain: a historical myth?” *Past & Present*, 81 (1978): 24-50.

⁵⁰ Marquis de Villars to Louis XIV, 27th June 1681. AAE, Paris CP Espagne, 66, ff. 128-129.

⁵¹ «La reine a du plaisir à voir une Françoise et parler sa langue naturelle. Nous chantons ensemble des airs d'opera. Je chante quelquefois un menuet qu'elle danse». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 28th May 1680. In *Lettres*, 128.

⁵² «Nous chantons comme des cigales. Elle lit des opéras ; elle joue à merveille de clavessin, assez bien de la guitare ; en moins de rien elle a appris à jouer de la harpe». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 13th June 1680. In *Lettres*, 131.

dance, drawing, horse riding, small game hunting, theatre and fashion. In addition to the long conversation sessions, the Queen and the ambassadress did several activities together: they read operas, played musical instruments, sung and danced minuets and *passepied*⁵³. In spite of the great number of leisure activities they shared, the afternoons at the Alcázar must have also been tedious, as Marie tells in her letters that boredom was so dense that it could be smelled, seen and touched. In those circumstances, the ambassadress' words «quickly adapted to the only tone that sounded well to royal ears, that of considering and commiserating [the queen] as innocent victim, sacrificed in a barbaric way for the sake of stately affairs». The excessive praise that Marie used to refer to the queen caused her to have the fame of obsequious, an easy vice to fall into in court society⁵⁴. In the queen's chamber, Gabriel de Maura underscores, some women specialized in praising their lady's defects and, among them, the French ambassadress was one of the most obliging⁵⁵.

3. «THE DANGEROUS FRIENDSHIP BETWEEN THE QUEEN AND THE MARQUISE». DESTITUTION OF THE DE VILLARS AND THE RETURN TO PARIS

In the summer of 1680, Marie had managed to become Queen Marie-Louise of Orleans' closest confidant. This was celebrated in Versailles, where the fruits of her labours were acknowledged together with those of the French ambassadors' in Madrid. Although the Peace of Nijmegen and the marriage alliance had determined the end of the war and the restoration of diplomatic relations between French and Spain, the presence of the ambassador Villars and his wife in Madrid and their ability in influencing the queen generated an atmosphere of distrust, misgivings and antipathies in the Spanish court. The years of the embassy of Villars (1679-1681) were a period of peace. The declaration of war from Spain to France would come on October 26th, 1683 after the French occupation of Strasbourg and Luxembourg⁵⁶. However, tension and mutual distrust were a common place before the War of the Reunions (1683-1684). For this reason, the friendship between the queen and the ambassadress caused suspicion.

The different parties at the court, from Prime Minister Medinaceli to the entourage of the Queen Mother, who exerted her influence again over her weak son, believed or pretended to believe that Villars manipulated the young queen's wishes and directed her conduct against them. His wife was accused of taking advantage of her

⁵³ Madame de Villars to Madame de Coulanges, 8th August 1680. In *Lettres*, 136.

⁵⁴ During the seventeenth century, European courts were filled with people who tried to prosper at any cost. The flatterer built a career in these environments.

⁵⁵ Maura, *María Luisa de Orleans*, 126.

⁵⁶ John Lynn, *The Wars of Louis XIV, 1667-1714* (Harlow-Essex: Longman, 1999), 163-168.

position as ambassadress and of the friendship offered to her by Marie-Louise to arouse intrigue inside the palace⁵⁷.

The Prime Minister, Duke of Medinaceli, was the main adversary of the French ambassadors –an issue about which the ambassadress knew⁵⁸. Medinaceli accused ambassador de Villars for his inadmissible influence in the Spanish monarchy's internal affairs, using the close friendship between him and his wife with the queen as evidence. José Manuel de Bernardo Ares holds that Medinaceli's anti-French foreign policy was translated into concrete measures, among which the separation of the French ambassadress from the queen's intimate circle stands out, as well as the eventual destitution of Villars from the French embassy. These measures were followed by the sanction against the Duke of Osuna, *caballerizo mayor* or Great Equerry of the Queen in 1683, the alienation of queen's nurse Nicole Duperroy, known as "la Cantina", in 1685, and the Queen's death by poisoning in 1689⁵⁹. María Victoria López-Cordón Cortezo has said that the queen's freedom of movement in political action was always very limited «given that she was always under the strict control of the duke of Medinaceli until his demise in 1685, and later under the count of Oropesa, who feared her possible influence over the King»⁶⁰. But Medinaceli and Oropesa were not the only ones that looked upon Marie-Louise's French surroundings with distrust.

The Italian ambassadors observed the power the French ambassadors had over the young queen and judged it as pernicious. On 12th September 1680, the ambassador of the sixth grand duke of Tuscany accused the de Villars of excessive meddling in matters of the Queen's royal chamber. After the destitution of the duchess of Terranova from her role as *camarera mayor*, Marie and her husband persuaded Marie-Louise to name Catalina de Mendoza y Sandoval, duchess of the Infantado and public enemy of Medinaceli, as her successor. The project failed and, at the behest of the queen mother and the prime minister, doña Juana de Armendáriz y Ribera, widowed duchess of Alburquerque, was named as the duchess of Terranova's successor. Cosimo III of Medici's envoy describes Madame de Villars in the following terms:

⁵⁷ «Les divers partis de la cour, depuis le premier ministre Medinaceli jusqu'à l'entourage de la reine mère, dont l'influence s'exerçait à nouveau sur son faible fils, croyaient ou feignaient de croire que Villars disposait des volontés de la jeune reine et dirigeait sa conduite à leur détriment. On accusait sa femme de profiter de sa situation d'ambassadrice et de l'amitié que lui témoignait Marie-Louise pour intriguer au palais». Alfred Morel Fatio. "Le marquis de Villars, 1679-1681," in *Recueil*, 278.

⁵⁸ «le premier ministre a fait négocier notre retour a France» [«the prime minister has negotiated our return to France»]. Madame de Villars to Madame de Coulganges, 3rd April 1681. In *Lettres*, 168.

⁵⁹ José Manuel de Bernardo Ares, *Luis XIV, rey de España. De los imperios plurinacionales a los estados unitarios (1665-1714)* (Madrid: Iustel, 2008), 126-130.

⁶⁰ «ya que estuvo sometida al estricto control del duque de Medinaceli hasta su caída en 1685, y después del conde de Oropesa, que temieron su influencia sobre el rey». María Victoria López-Cordón Cortezo, "Las mujeres en la vida de Carlos II," en *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, ed. Luis Ribot (Madrid: CEEH, 2009), 125.

lady of great curiosity and skill, who has been able to find her way into the domestic affairs of this Royal Palace and Court, and though she lost the battle concerning the duchess of the Infantado, who they tried to introduce into the palace as chief lady-in-waiting, she still continues with her plot⁶¹.

A month later, Abbot Ridolfi warns his lord again that «the penetration of this lady into the Palace continues, intrusively encouraging the Queen and poisoning as well all of Her Majesty's ladies»⁶². On his part, Venetian ambassador Federico Cornaro suggested that the French ambassador and his wife sought to strengthen the queen's authority to establish the French project against Medinaceli⁶³. His successor in the Venetian embassy, Giovanni Cornaro, read his report at the Senate on 28th July 1683. At this time, he highlighted that the reigning queen «still has a highly ingrained inclination towards the court in which she was born» and that, in Madrid, her close-knit French circle was viewed with mistrust⁶⁴. In every case, the Italian embassies agree that the destitution of the de Villars from the French embassy was both necessary and urgent in order to reinstate calm at the court.

Aware of the fact that the growing familiarity with the Queen had sparked a series of ill-natured rumours, the French ambassadress took discretionary measures. On the one hand, she began to visit Marie-Louise at times in which the King and Medinaceli were not at the Alcázar. For example, on 1st May 1680, seizing the chance that Charles and his minister were in El Escorial, the marquise writes: «I returned to the Palace»⁶⁵. On the other hand, the marquise mentions in her letters that she used to talk to the queen through a window that communicated the palace with the gardens of the Royal Monastery of the Incarnation: «Now the queen and I see each other as much as we want through a window that looks on a great garden of a nunnery called Incarnation and which is joined to the Palace»⁶⁶.

The clever duchess of Terranova had noticed quite early that the Queen and her maids were prone to establishing this type of contact by looking out from windows. In fact, the women of the court «have learned in Spain the language of

⁶¹ Letter from Abbot Carlo Ridolfi to Secretary Juan Amoni, 12th September 1680. Archivio di Stato, Florence, filza 5065. Quoted in María Luisa Lobato. "Miradas de mujer. María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689)," en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré Vidal (Madrid-Frankfurt am Main-México: Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2007), 18.

⁶² Letter from Abbot Carlo Ridolfi to Secretary Juan Amoni, 24th October 1680. Archivio di Stato, Florence, filza 5065. *Ibidem*, 18.

⁶³ Federico Cornaro. "Relazione di Spagna di Federico Cornaro, Ambasciatore a Carlos II, 1679-1681," in *Relazioni degli Stati Europei lette al Senato degli Ambasciatori Veneti nel secolo decimosettimo. Spagna*, ed. Nicolo Barozzi e Guglielmo Berchet, vol. II (Venecia: Pietro Naratovich, 1860), 437-468. Maura, *Vida y reinado*, 120-121.

⁶⁴ Giovanni Cornaro. "Relazione di Spagna di Giovanni Cornaro, Ambasciatore a Carlos II, 1681-1682," in *Ibidem*, 481.

⁶⁵ «Je reviens du palais». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 1st May 1680. In *Lettres*, 125.

⁶⁶ «Nous regardons présentement la reine et moi, tant que nous voulons, par une fenêtre qui n'a de vue que sur un grand jardin d'un couvent de religieuses qu'on appelle l'Incarnation, et qui est attaché au palais». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 12th september 1680. In *Lettres*, 144.

fingers, which they use to communicate with the street from higher floors, and they also, on some occasions, elaborate on what is discussed out loud, through the fences of the mezzanine»⁶⁷. In several cases, Marie-Louise was scolded for this type of indiscretions, which, although understandable for someone who had not yet reached the age of twenty, were considered undignified for a person of her quality and condition.

What did their detractors criticize of the de Villars? Was the French ambassadress truly a dangerous figure with power for action at the court? Madame de Villars was mainly criticized on two matters. First, some were aggravated by the fact that the French ambassadress did not fully comply with palace etiquette and, therefore, was a bad influence to Marie-Louise. In Spain, ceremony was understood as a set of rules of ritualized conduct that regulated public as well as private life⁶⁸. Hence, it held an enormous symbolic value and a relevant political load. The queen's first lady of bedchamber, the duchess of Terranova, opposed to the frequent visits of the ambassadress to her lady and, many times, she interrupted them while they talked or sang in order to remind Marie-Louise of her obligations⁶⁹. Madame de Villars did not think the *camarera mayor* had personal feelings of hatred towards her and understood the rejection to her presence at court as exclusively related to her French origin: «Madame de Terranova feels a great aversion against France and all things French»⁷⁰. Likewise, the maids must have not seen with kind eyes the failed project of naming one of the daughters of the de Villars as one of the Queen's attendants. In the epistles, Madame de Villars suggests it was her who rejected such an honor because her daughter was still too young, the wages were too low and because the queen was surrounded by the most dignified ladies that could exist⁷¹. However, we know that the decision was more associated to Medinaceli's anti-French policy than a personal decision by the marquise. Criticism like this mostly occurred within the royal chamber and affected the female circle of the queen. All in all, we believe these were minor accusations that may have been tolerated, given that the conflicts generated by matters of etiquette or issues regarding appointments were frequent at the time.

Notwithstanding, there were other reproaches that were more serious and, therefore, called for an inquiry and concrete action. At the court, many people

⁶⁷ «han aprendido en España el lenguaje de los dedos, usan de él para dialogar con la calle desde los pisos altos, y aprovechan también algunas raras ocasiones para puntualizar de viva voz lo dialogado, a través de las rejas del entresuelo». Maura, *Vida y reinado*, 379.

⁶⁸ María Albaladejo Martínez, “Fasto y etiqueta en la Casa de Austria,” *Imafronte* 19-20 (2008), <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/200791> (accessed 12th November 2019). Félix Labrador Arroyo, “La formación de las Etiquetas Generales de Palacio en tiempos de Felipe IV: la Junta de Etiquetas, reformas y cambio en la Casa Real,” en *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*, ed. Félix Labrador Arroyo y José Eloy Hortal Muñoz (Leuven: Leuven University Press, 2014), 99-128.

⁶⁹ We recommend the thought-provoking work by María del Carmen Simón Palmer about “El silencio en la Casa de la Reina,” *Lectora* 13 (2007): 45-59.

⁷⁰ «Madame de Terranova ait une grande aversion pour la France et pour le François». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 5th September 1680. In *Lettres*, 141.

⁷¹ *Ibidem*, 142 y 151-152.

explicitly said that the marquise was an agent from the French embassy working together with her husband for Louis XIV's interests in Spain. Marie de Villars was seen as intermediary between the ambassador and the queen to gather confidential information and, at the same time, instruct the queen on a series of steps that she had to follow⁷². If we observe the instructions given to ambassadors and the epistolary documents, this interpretation does not seem completely unreasonable. On 27th July 1679, the marquis de Villars writes to the Foreign Affairs secretary Simon Arnauld de Pomponne that, even though don Juan José of Austria had organized Marie-Louise's Royal Household with his own appointments, if the Queen acted carefully, she would manage to have a great influence over her husband, which would be beneficial for France⁷³. On 3rd September 1679, the marquis of Pomponne replies by asking Villars to take care of Marie-Louise and warns him that it would soon be decided what would be done with her⁷⁴. During the entire decade of 1680, the French embassy sought to make of queen Marie-Louise a political tool in the service of her uncle. It was expected of her to influence her husband so that certain individuals were appointed to key positions in the monarchy's Councils. The instructions from Louis XIV to Villars' successor, marquis de Feuquières, leave no room for doubt.

[The marquis de Feuquières] must not forget this princess [...] in order to do everything which will depend on her to make the Catholic King entrust the position of minister only to someone whose counsel is more peaceable and, if possible, who has less skills for government than the duke of Medinaceli⁷⁵.

If King Charles II of Spain were to die, the queen had to immediately declare her support for the French candidate and bring forth great part of the nobility. French ambassador Rébenac had precise instructions for Marie-Louise: he had to remind her of her duty to France by reason of her birth, the love she had for her uncle and how beneficial it would be for her if the heir were the dauphin. The queen was warned by then: if she did not support the dauphin for the succession, Louis

⁷² Lucien Bély, "Espions et ambassadeurs à l'époque moderne," en *Ambassadeurs, apprentis espions et maîtres comploteurs. Les systèmes de renseignement en Espagne à l'époque moderne*, ed. Béatrice Pérez (Paris : PUPS, 2010), 21-30.

⁷³ Villars to Pomponne, 27th July 1679. AAE, Paris CP Espagne, 64, f. 75. On the marquis de Pomponne, see Louis Delavaud. *Le marquis de Pomponne, ambassadeur et secrétaire d'état, 1618-1699* (Paris : Plon, 1911).

⁷⁴ Pomponne to Villars, 3rd September 1679. AAE, Paris CP Espagne, 64, f. 97.

⁷⁵ «[Feuquières] il ne doit rien admettre pour oublier cette princesse (...) à faire tout ce qui dépendra d'elle pour porter le Roi Catholique à ne confier la poste de ministre qu'à quelqu'un de son conseil qui soit plus pacifique et, s'il se peut, qui ait encore moins de talens pour gouverner que le duc de Medinaceli». Instructions from Louis XIV to marquis de Feuquières, 16th February 1685 "Mémoire pour servir d'instruction au sieur marquis de Feuquières Conseiller ordinaire du Roi en son Conseil d'Etat, lieutenant general des armes de Sa Majesté... en qualité d'ambassadeur Extraordinaire de Sa Majesté". AAE Paris, CP Espagne, 71, f 12-35. In *Recueil*, 351.

XIV would remove the protection she enjoyed from him⁷⁶. As José Manuel de Bernardo Ares has stressed, Marie-Louise was the chosen tool by Louis XIV during the decade of 1680 to develop his plan regarding the Spanish monarchy⁷⁷. Thus, Marie Gigault de Bellefonds worked as a link between the Catholic Queen, ambassador Villars and the French King. The decoding of this axis of relationships and intentions aroused the animosity with the different groups at the court, among which their main enemy was the duke of Medinaceli. Moreover, a close reading of the ambassadress' letters shows us that Marie was not just a bridge between Marie-Louise and her uncle, but also with great part of the French nobility: «I will tell the Queen today all that you write to me of honour and kindness for her»⁷⁸; «I am waiting for the Queen's return from Escorial to show her everything you tell me about her in your letter»⁷⁹.

There is no doubt that Queen Marie-Louise was involved in political life at court and that she had a close relationship with the agents of the French monarchy in Madrid. In the first years, the Queen's closeness with the marquise de Villars was mainly due to socio-cultural reasons but were also loaded with political significance. It would be the understanding of the political meaning of this friendly bond which would determine the destitution of ambassador de Villars and his return to Paris⁸⁰.

In 1681, the friendship between the Queen and the French ambassadress had become a matter of state. Aware of this, and perhaps suspecting that her correspondence was being read, Marie begins to separate herself from stately affairs in her last letters. On 3rd April 1681, she wrote: «the king and queen are greatly united [...] I do not know if the king tells her State secrets; we never speak of such subjects with the queen»⁸¹. Her last letters give the impression of having been written more for her enemies' eyes than those of Madame de Coulanges. The French ambassadress strongly stresses that she had a clear conscience and that she always stayed away from rumours. However, the influence the prime minister had over Charles was greater than any pleas made by Queen Marie-Louise. The King of Spain formally protested to his cousin and brother-in-law King Louis XIV of France asking

⁷⁶ «Mémoire très secret pour servir d'instruction au sieur comte de Rebenac, Ambassadeur Extraordinaire Du Roi en Espagne». AAE, Paris CP Espagne, 74, ff. 165-209. In *Recueil*, 393.

⁷⁷ José Manuel de Bernardo Ares, «El papel estelar de las reinas en la diplomacia francesa: María Luisa de Orleáns (1679-1689) y María Luisa Gabriela de Saboya (1701-1714),» en *Tiempo de cambios: guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, ed. Porfirio Sanz Camañes (Madrid: Actas, 2012), 265-268. Id. *Luis XIV, rey de España...*, pp. 125-130.

⁷⁸ «Je dirai aujourd'hui à la reine tout ce que vous m'écrivez d'honête et d'obligeant pour elle». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 26th September 1680. In *Lettres*, 145.

⁷⁹ «J'attends la reine à son retour de l'Escorial, pour lui faire voir tout ce que vous me dites d'elle dans votre lettre». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 31st October 1680. In *Lettres*, 151.

⁸⁰ On the political sense of friendship within French nobility in the modern age: Jean Marie Constant. «L'amitié : le moteur de la mobilisation politique dans la noblesse de la première moitié du XVIIe siècle», in *La Noblesse en liberté (XVIIe-XVIIIe siècles)* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004), 173-187.

⁸¹ «de roi et la reine sont dans une grande union. [...] Je ne sais pas si le roi lui communique les secrets de l'Etat ; c'est ce qui n'est jamais entré dans les conversations que j'ai l'honneur d'avoir avec elle». Madame de Villars to Madame de Coulanges, 3rd April 1681. In *Lettres*, 168.

for the removal and substitution of de Villars from the embassy. In January 1682, count de la Vauguyon became the new French ambassador in Madrid.

4. CONCLUSIONS

The role the marquise Marie Gigault de Bellefonds performed at the court of Charles II of Spain perfectly illustrated the active participation that ambassadresses had in international politics during the seventeenth century. In this article, we have shown that the de Villars worked as a team for the fulfilment of the French embassy's political goals. Likewise, we have evidenced that the marital relationship cannot be simply considered one of dependence of Marie to her husband. The French ambassadress had significant free rein of action at the court and worked collaboratively with her husband. Marie's social skills allowed her to earn the love of Queen Marie-Louise, gain privileged access to certain spaces of power, gather information for the French agency and build new social networks. However, the reading of the political meaning of the French marquise at the Spanish court aroused the animosity of the different groups at the court, among whom we can identify the duke of Medinaceli, Charles II's prime minister, as the de Villars' main adversary. At the Catholic King's court, everyone agreed that Madame de Villars was an intermediary between the King of France, the French embassy and the Queen of Spain. Thus, it was deemed that the conflict would be resolved by the physical separation of the marquise. In January 1682, the de Villars left Madrid and, a few months later, they were received in a public ceremony with honours at the court in Versailles.

BIBLIOGRAPHY

- Aggestam, Karine and Towns, Ann, “The gender turn in diplomacy: a new research agenda,” *International Feminist Journal of Politics* 21 (2019): 9-28. <https://doi.org/10.1080/14616742.2018.1483206>
- Aikin, Judith, *A Ruler's Consort in Early Modern Germany: Aemilia Juliana of Schwarzburg-Rudolstadt* (Farnham: Ashgate, 2014).
- Albaladejo Martínez, María, “Fasto y etiqueta en la Casa de Austria,” *Imafronte* 19-20 (2008): 9-19.
- Álvarez López, Ana, “Los negocios de Luis XIV en Madrid,” *Revista de Historia Moderna* 25 (2007): 179-206. <https://doi.org/10.14198/RHM2007.25.07>
- *La fabricación de un imaginario* (Madrid: Cátedra, 2008).
- Bastian, Corine et al., *Das Geschlecht der Diplomatie. Geschlechterrollen in den Außenbeziehungen vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert* (Köln: Böhlau, 2014).
- Bély, Lucien. “Espions et ambassadeurs à l'époque moderne,” en *Ambassadeurs, apprentis espions et maîtres comploteurs. Les systèmes de renseignement en Espagne à l'époque moderne*, ed. Béatrice Pérez (Paris: PUPS, 2010).
- Bernardo Ares, José Manuel de. “El papel estelar de las reinas en la diplomacia francesa: María Luisa de Orleáns (1679-1689) y María Luisa Gabriela de Saboya (1701-1714),” en *Tiempo de cambios: guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, ed. Porfirio Sáenz Camañes (Madrid: Actas, 2012), 265-268.
- . — *Luis XIV, rey de España. De los imperios plurinacionales a los estados unitarios (1665-1714)* (Madrid: Iustel, 2008).
- Bouza, Fernando. “Escribir en la corte. La cultura de la nobleza cortesana y las formas de comunicación en el Siglo de Oro,” en *Vivir el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la época moderna. Estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003), 77-100.
- Callières, François de, *Negociando con príncipes. Reglas de la diplomacia y Arte de la negociación* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2001).

- Campbell Orr, C., *Queenship in Europe, 1660-1815: The Role of the Consort*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Cardim, Pedro, “Nem Tudo se pode escrever. Correspondencia diplomática e información política en Portugal durante el siglo XVII,” *Cuadernos de Historia Moderna. Anejo IV* (2005): 95-128.
- Cassidy, Jennifer, ed., *Gender and Diplomacy* (London and New York: Routledge, 2018).
- Castillo Gómez, Antonio, *Entre la pluma y la pared: una historia social de la escritura en los Siglos de Oro* (Madrid: Akal, 2006).
- Constant, Jean Marie. “L'amitié: le moteur de la mobilisation politique dans la noblesse de la première moitié du XVIIe siècle,” *La Noblesse en liberté (XVIe-XVIIIe siècles)* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004).
<https://doi.org/10.4000/books.pur.18086>.
- Cornaro, Federico, “Relazione di Spagna di Federico Cornaro, Ambasciatore a Carlos II, 1679-1681,” *Relazioni degli Stati Europei lette al Senato degli Ambasciatori Veneti nel secolo decimosettimo. Spagna*, eds. Nicolo Barozzi e Guglielmo Berchet, vol. II (Venecia: Pietro Naratovich, 1860).
- Cornaro, Giovanni, “Relazione di Spagna di Giovanni Cornaro, Ambasciatore a Carlos II, 1681-1682,” *Relazioni degli Stati Europei lette al Senato degli Ambasciatori Veneti nel secolo decimosettimo. Spagna*, eds. Nicolo Barozzi e Guglielmo Berchet, vol. II (Venecia: Pietro Naratovich, 1860).
- Courtis, Alfred de. “Introduction,” in *Lettres de Madame de Villars a Madame de Coulanges (1679-1689)*, ed. Marie Gigault de Bellefonds (Paris: Plon, 1868).
- Daybell, James. “Gender, Politics and Diplomacy: Women, News and Intelligence Networks in Elizabethan England,” in *Diplomacy and Early Modern Culture*, eds. Robyn Adams and Rossana Cox (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010).
https://doi.org/10.1057/9780230298125_7.
- Delavaud, Louis, *Le marquis de Pomponne, ambassadeur et secrétaire d'état, 1618-1699* (Paris: Plon, 1911).
- Diez Canseco, Vicente, *Diccionario Biográfico Universal de Mujeres Célebres*, t. 3 (Madrid: Imprenta de D. José Félix Palacios, 1845).
- Domínguez Ortiz, Antonio. “La crisis de Castilla en 1677-1687,” en *Crisis y decadencia en la España de los Austrias* (Barcelona, Ariel, 1969), 195-217.

- Dubost, Jean Françoise, *Marie de Médicis. La reine dévoilée* (Paris: Biographie Payot, 2011).
- Gigault de Bellefonds, Marie, *Lettres de Madame de Villars a Madame de Coulanges (1679-1689)* (Paris : Plon, 1868).
- Goubert, Pierre, *Le siècle de Louis XIV* (Paris : Editions de Fallois, 1996).
- Hoefler, Ferdinand, *Novelle Biographie Générale*, t. 45 (Paris : Firmin-Didot, 1866).
- Hufton, Olwen, “Reflections on the Role of Women in the Early Modern Court,” *The Court Historian* 5/1 (2000): 1-13. <https://doi.org/10.1179/cou.2000.5.1.001>
- Hugon, Alain, *Au service du roi catholique: « Honorables ambassadeurs » et « divins espions ».* *Répresentation diplomatique et service secret dans les relations hispano-françaises de 1598 à 1635* (Madrid : Casa de Velázquez, 2004).
- Imízcoz Beunza, José María y Arroyo Ruiz, Lara, “Redes sociales y correspondencia epistolar. Del análisis cualitativo de las relaciones personales a la reconstrucción de redes egocentradas,” *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales* 21 (2011): 98-138. <https://doi.org/10.5565/rev/redes.419>.
- Jumel de Berneville, Marie Catherine, *Relation du voyage d'Espagne* (Paris : Desjonquères, 2005).
- Kamen, Henry, *La España de Carlos II* (Madrid: Crítica, 1981).
- “The decline of Spain: a historical myth?,” *Past & Present* 81 (1978): 24-50. <https://doi.org/10.1093/past/81.1.24>
- Keller, Katrin. “Frauen—Hof—Diplomatie: Die höfische Gesellschaft als Handlungsraum von Frauen in Außenbeziehungen,” *Das Geschlecht der Diplomatie. Geschlechterrollen in den Außenbeziehungen vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, ed. Corine Bastian et al. (Köln: Böhlau, 2014), 33-50. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412216719.33>
- “Ladies-in-waiting at the Imperial Court of Vienna from 1550 to 1700: structures, responsibilities, and career patterns,” in *The Politics of Female Households. Ladies-in-waiting across Early Modern Europe*, eds. Nadine Akkerman, and Birgit Houben (Leiden-Boston: Brill, 2014), 77-97.

- Labrador Arroyo, Félix. “La formación de las Etiquetas Generales de Palacio en tiempos de Felipe IV: la Junta de Etiquetas, reformas y cambio en la Casa Real,” en *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*, eds. Félix Labrador Arroyo y José Eloy Hortal Muñoz (Lovaina: Leuven University Press, 2014), 99-128. <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qdz6d.10>.
- Lobato, María Luisa, “Miradas de mujer. María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689),” en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré Vidal (Madrid-Frankfurt am Main-México: Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2007).
- López-Cordón Cortezo, María Victoria. “Las mujeres en la vida de Carlos II,” en *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, ed. Luis Ribot (Madrid: CEEH, 2009).
- Maura, Gabriel de, *María Luisa de Orleans, reina de España. Leyenda e historia* (Madrid: Saturnino Calleja, c. 1940).
- *Vida y reinado de Carlos II* (Madrid: Espasa-Calpe, 1954).
- Michaud, Louis Gabriele, *Biographie Universelle Ancienne et Moderne*, vol. 48 (Paris : Michaud Éditeur, 1827).
- Mignet, François Auguste, *Négociations relatives à la succession d'Espagne sous Louis XIV*, t. 3 (Paris : Imprimerie Royale, 1842).
- Morel-Fatio, Alfred et Léonardon, Henry, *Recueil des Instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traites de Westphalie jusqu'à la Révolution Française, Espagne* (Paris : Ancienne Librairie Germer Baillier et Félix Alcán éditeur, 1894).
- Moser, Carl von Friedrich, *L'ambassadrice et ses droits* (Berlin : Étienne de Bourdeaux, 1754).
- Oliván, Laura. “Lady Anne Fanshawe, ambassadress of England at the Court of Madrid (1664-1666),” in *Women, Diplomacy and International Politics since 1500*, eds. Glenda Sluga and Carolyn James (London: Routledge, 2015), 68-85. <https://doi.org/10.4324/9781315713113-5>
- “Gender, Work and Diplomacy in Baroque Spain: The Ambassadorial Couples of the Holy Roman Empire as *Arbeitspaare*,” *Gender & History* 29/2 (2017): 423-445. <https://doi.org/10.1111/1468-0424.12290>

- Rabutin-Chantal, Marie de, *Lettres de Madame de Sévigné da se famille et de ses amis*, vol. 1 (Paris : Hachette, 1876).
- Reynols, David, “International History, the Cultural Turn and the Diplomatic Twitch,” *Cultural and Social History* 3 (2006): 5-91.
<https://doi.org/10.1191/1478003806cs053xx>
- Lynn, John, *The Wars of Louis XIV, 1667-1714* (Harlow-Essex: Longman, 1999).
- Louis de Rouvroy Saint-Simon., *Memoires*, t. I (Paris : Librairie Hachette, 1879).
- Simón Palmer, María del Carmen, “El silencio en la Casa de la Reina,” *Lectora* 13 (2007): 45-59.
- Sluga, Glenda and James, Carolyn, eds., *Women, Diplomacy and International Politics since 1500* (London: Routledge, 2015).
- Villars, Pierre de., *Mémoires de la cour d'Espagne, de 1679 à 1681* (Paris : Plon, 1893).
- Volpini, Paola, “Ambasciatori, cerimoniali e informazione política: il sistema diplomatico e le sue fonti,” in *Nel Laboratorio della Storia*, ed. María Pía Paoli (Roma: Carocci, 2013), 237-265.
- Watkins, John, “Toward a New Diplomatic History of Medieval and Early Modern Europe,” *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 38/1 (2008): 1-14.
<https://doi.org/10.1215/10829636-2007-016>
- Wunder, Heide, *He is the Sun. She is the Moon: Women in Early Modern Germany* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).
- Yun Casalilla, Bartolomé, “Del centro a la periferia: la economía española bajo Carlos II,” *Studia Histórica. Historia Moderna* 20 (1999): 45-75.
- Zapata, María Teresa, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispano

Recibido: 13 de noviembre de 2019
Aprobado: 7 de diciembre de 2019

**HUMANISMO Y LETRAS ÁUREAS
EN EL ENTORNO CULTURAL DEL VII DUQUE DE MEDINA
SIDONIA (CON NUEVAS PERSPECTIVAS CRÍTICAS SOBRE LA
ACADEMIA HISPALENSE Y EL CONDE DE NIEBLA)**

Francisco J. Escobar
(Universidad de Sevilla)
fescobar@us.es

RESUMEN

El presente estudio ofrece un análisis monográfico circunscrito al entorno cultural del VII Duque de Medina Sidonia, con especial atención a su etapa de juventud. Para ello se aportan nuevas perspectivas críticas con el objeto de cubrir cierto vacío documental en lo que atañe al estado de la cuestión. De hecho, la notable labor de mecenazgo por parte de dicho noble, continuada con el tiempo por su hijo, el XI Conde de Niebla, resultó crucial para el desarrollo de la trayectoria profesional de destacados humanistas que vinieron a conformar la denominada *Academia hispalense*.

PALABRAS CLAVE: Humanismo; mecenazgo nobiliario; VII Duque de Medina Sidonia; XI Conde de Niebla; *Academia hispalense*

**HUMANISM AND AURIAL LETTERS IN THE CULTURAL
ENVIRONMENT OF THE VII DUKE OF MEDINA SIDONIA (WITH
NEW CRITICAL PERSPECTIVES ABOUT HISPALENSE ACADEMY
AND THE COUNT OF NIEBLA)**

ABSTRACT

The present study offers a monographic analysis circumscribed to the cultural environment of the VII Duke of Medina Sidonia, with special attention to his youth stage. For this, new critical perspectives are contributed in order to cover a certain documentary deficiency regarding the state of the matter. In fact, the remarkable patronage work by said noble, continued over time by his son, the XI Count of Niebla, was decisive for the development of the professional career of prominent humanists who came to form the so-called hispalense *Academy*.

KEY WORDS: Humanism; noble patronage; VII Duke of Medina Sidonia; XI Count of Niebla, hispalense *Academy*

Fue aqueste mozo ilustre
un tiempo cortesano
y soldado también gallardo y fuerte; [...]
Aquí llora y divierte
con rústico vestido,
en estas soledades [...]
(Lope de Vega, *Arcadia*, III)

«La virtud es un hábito que consiste en la medianía de las cosas, y la honrra y fama son premios della». Son palabras extraídas del *Discurso sobre una pregunta que el Duque de Medina Sidonia hizo al comendador Gerónimo de Carranza...*, reflejo de nociones conceptuales sobre filosofía estoica, es decir, la virtud y la *aurea mediocritas*, esenciales para la obtención de prestigio profesional¹. Se trataba, en efecto, de una declaración de principios morales y cívicos, que conformaban señas de identidad ideológicas significativas en el entorno cultural de D. Alonso Pérez de Guzmán, VII Duque de Medina Sidonia. Dicho círculo de élite, sustentado sobre políticas de mecenazgo artístico, legitimación social y discursos de poder al servicio de un modelo andaluz de nobleza, se fue gestando ya desde el temprano año de 1565 aproximadamente hasta adquirir un notable *floruit* o *acmé* hacia 1582. En este entorno cultural se desarrollaron, de hecho, tertulias culturales protagonizadas tanto por Jerónimo de Carranza, o Sánchez de Carranza, capitán sevillano y preceptor de esgrima del acaudalado noble²,

¹ El texto se ha transmitido en tres manuscritos custodiados en la Biblioteca Nacional de España con algunas variantes que afectan especialmente a los *marginalia*. Los dos primeros son los siguientes: *Carta de Carranza a Felipe II sobre una pregunta que le hizo el VII Duque* y *Discurso sobre una pregunta que el Duque de Medina Sidonia hizo al Comendador Gerónimo de Carranza*; Biblioteca Nacional de España, MSS/12933/6; y *Carta para el Rey Don Phelippe II del capitán Gerónimo de Carranza. Discurso sobre una pregunta que el Duque de Medina Sidonia hizo al comendador Gerónimo de Carranza, queriendo saver de dos que riñieron qual auia de dar satisfacción, el que llamó judío al otro o el que le respondió mentís. Papeles tocantes à Phe. 2º. Tomo 2º*; Biblioteca Nacional de España, MSS/1750, fols. 366-375. El tercer código, el 17998 (núm. 4, fols. 212r-219v), ofrece como peculiaridad una nota de Pascual de Gayangos, fechada en Madrid el 25 de junio de 1854, en la que apostilla que Nicolás Antonio no tuvo noticia de este opúsculo ni tampoco de otras obras de Carranza. Para esta cita y sucesivas procedentes de fuentes antiguas, conservaré las grafías. Asimismo, regularizo el empleo de mayúsculas y minúsculas, así como la puntuación.

² Resulta visible la nombradía de Carranza y su *Philosophía de las armas* (Sanlúcar de Barrameda, 1582) en nuestras letras del Siglo de Oro. De hecho, este afamado capitán sevillano no sólo figuró en destacadas obras de su entorno más cercano, como el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara o un ciclo de epigramas satíricos por parte del canónigo Francisco Pacheco, sino también en otras de sumo interés, llegando incluso a ser caracterizado como un personaje literario. Tanto es así que, por su renombre, la expresión «ser un Carranza» aludía, ya en la época, a ser diestro en las armas, habilidad

como por otros preclaros humanistas hispalenses de la altura de Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera y Cristóbal Mosquera de Figueroa; es decir, contertulios asiduos en reuniones similares bajo el patrocinio de otros influyentes nobles de la época como D. Álvaro de Portugal, Conde de Gelves, en su finca Merlina³.

ponderada por Mal Lara en el *Hércules*, haciéndose eco de los tecnicismos de su amigo mientras presenciaba una clase de esgrima dirigida a un joven VII Duque de Medina Sidonia. No menos presente se encuentra el diestro en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* de Quevedo (canto II, v. 292), en el que el humanista madrileño parodia, de paso, como en *El Buscón*, a su enemigo Luis Pacheco de Narváez. Tampoco faltó su figura en el auto sacramental la *Vida del alma* de Lope de Vega, autor que pretendió, por cierto, el mecenazgo literario de los Medina Sidonia, y, sobre todo, en *Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas Zorrilla. Se trata esta obra, en particular, de una comedia de figurón en la que, en armonía con unos sugerentes apuntes a Don Quijote y Dulcinea, Carranza aparece retratado como un criado espadachín, seguramente en alusión jocoseria a su actitud servil hacia el Duque y sus lecciones de esgrima. En cuanto a este capitán, ora la espada, ora la pluma, preparo un estudio monográfico, si bien pueden consultarse en lo referente al estado de la cuestión: Claude Chauchadis, “Didáctica de las armas y literatura: *Libro que trata de la Filosofía de las armas y de su destreza* de Jerónimo de Carranza”, *Critición* 58 (1993): 73-84; Stefano de Merich, *Armí, lettere, onore nel Libro...que trata de la Filosofía de las armas de Jerónimo de Carranza (1582)* (Tesi di Laurea. Roma, Università degli Studi «La Sapienza», 2003); *Id.*, “Un testo picaresco del 1582: il *Diálogo de la falsa destreza* di Jerónimo de Carranza”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche* 7 (2004): 43-68; *Id.*, “La presencia del *Libro de la filosofía de las armas* de Carranza en el *Quijote* de 1615”, *Cervantes* 27.2 (2007): 155-180; Pedro Javier Romero Cambra, “Massinger and Carranza: A Note on Fencing and Points of Honour in Sixteenth- and Seventeenth-Century Drama”, *Notes and Queries* 54.4 (2007): 392-393; José M.ª Hermoso Rivero, “Jerónimo Sánchez de Carranza y el primer tratado de esgrima español publicado en Sanlúcar de Barrameda (1582)”, *El Rincón malillo. Anuario del Centro de Estudios de la Costa Noroeste de Cádiz* (CECONOCA) 3; accesible en: http://www.ceconoca.org/index.php?option=com_content&view=article&id=100; Stefano de Merich, “La *Philosophía de la destreza de las armas* de Jerónimo de Carranza, del buen modo de transmitir la ciencia de las armas”, en *Hommage à André Gallego: La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XIIIe au XVIIe siècles)*, ed. Luis González Fernández (Toulouse: CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, 2011), 441-452; Francisco J. Escobar, “Dos textos desconocidos de Jerónimo de Carranza a propósito del XI Conde de Niebla y Mateo Vázquez (con unas notas sobre Hernando de Vega)”, en *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2015), 119-142; e *id.*, “Nouveaux renseignements sur Fernando de Herrera et l’Académie sévillane dans *Philosophía de las armas*, de Jerónimo de Carranza”, en *La Renaissance en Europe dans sa diversité. III. Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages*, ed. Lioudmila Chvedova, Michel Deshaies, Stanislaw Fiszer y Marie-Sol Ortola (Nancy: Université de Lorraine, Groupe «XVI^e et XVII^e siècles en Europe», 2015), 289-303.

³ A los contertulios de esta *Academia itinerante* les resultaba, en efecto, posible viajar desde el Puerto de Sevilla en Tablada hasta la barra o acceso de Bonanza en Sanlúcar. Repárese, en este sentido, en la importancia del Guadalquivir, esto es, el mítico Betis, bien presente en la *laus urbis natalis* comprendida en la poesía hispalense, tanto para estos humanistas como para el VII Duque, también nacido en esta ciudad. *Vid.* en lo referente a la naturaleza y significado de tales reuniones literarias: Francisco J. Escobar, “Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la *Academia* sevillana en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara”, *Epos* 16 (2000): 133-155; e *id.*, “Nouveaux renseignements sur Fernando de Herrera et l’Académie sévillane dans *Philosophía de las armas*, de Jerónimo de Carranza”, cit. En lo que concierne a la notoriedad del Guadalquivir en la cosmovisión de los Guzmanes: Fernando Cruz, “El patrimonio artístico y los Guzmanes (1297-1645)”, en *El río Guadalquivir, del mar a la marisma: Sanlúcar de Barrameda*, coord. Javier Rubiales Torrejón (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2011, vol. II), 161-167 y 480-481 (notas).

Asimismo, esta actividad humanística en torno al VII Duque no será sino tan sólo un anticipo de la tertulia cultural que se habría de celebrar en torno a su primogénito, el XI Conde de Niebla⁴, en la Huerta del Desengaño a las afueras de Sanlúcar de Barrameda, en cuyas sesiones participarían Pedro Espinosa y otros escritores en la estela de la *nueva poesía*⁵. De su funcionamiento, sea como fuere, ha quedado constancia, entre la realidad histórica y la ficción, en *El Desengaño discreto y retiro entretenido* (ca. 1668), de Francisco de Eraso y Arteaga (1620-1669)⁶, obra estructurada en una serie de discursos a cargo de siete contertulios, lo que viene a recordar los siete sabios de Grecia, a partir de las nociones conceptuales de retiro, soledad y desengaño, esto es, mediante una dinámica metodológica afín a la que voy a analizar en el caso del VII Duque y los hombres de letras sevillanos. Con todo, estas lábiles fronteras entre la realidad y la ficción no impedían entroncar con el recurso literario del retiro en una quinta o casa de placer, como en el *Decamerón* de Boccaccio hasta llegar a obras áureas españolas tan conocidas y reconocidas como *Los cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina a propósito de las fincas señoriales de recreo o *de placer* ubicadas junto a las orillas toledanas del Tajo.

Pues bien, al margen de retiros, tertulias culturales y desengaños, lo cierto es que en el estado de la cuestión circunscrito al mecenazgo de la casa ducal de Medina Sidonia, los estudios históricos, filológicos y de otras disciplinas se han venido

⁴ Para dicho puente moduladorio a efectos de mecenazgo: Fernando Cruz, “El mecenazgo arquitectónico de la Casa ducal de Medina Sidonia entre 1559 y 1633”, *Laboratorio de Arte* 18 (2005): 173-184.

⁵ Véase: Francisco J. Escobar, “¿Topografía o toposesia en el entorno espiritual del Conde de Niebla?: sobre *Soledades contemplativas* y el *Retrato* de Pedro Espinosa (con dos documentos inéditos)” *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 23 (2016): 1-26, accesible en: <https://journals.openedition.org/e-spania/25264>; e *id.*, “*Restitutio eremiticae uitae et studia diuinitatis*: nuevos datos sobre Pedro Espinosa y el Conde de Niebla (con Góngora y la estela de la poesía culta *in margine*)”, en *L'Exemplum virgilien et l'Académie napolitaine à la Renaissance Itinera Parthenopea*, I, ed. Marc Deramaix y Giuseppe Germano (París: Librairie Classiques Garnier, 2018), 399-418.

⁶ Se ha transmitido el texto en un códice con fecha de 1891 y por encargo del I Marqués de Jerez de los Caballeros: *El desengaño discreto y retiro entretenido, dedicado a la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda, compuesto por el capitán D. Francisco de Eraso y Arteaga*. Lo custodia la Biblioteca de la Fundación Menéndez Pelayo con la signatura M-255; *vid.* José M.^a Hermoso y Antonio M. Romero, “Una historia de Sanlúcar de Barrameda inédita, escrita a mediados del siglo XVII por Francisco de Eraso y Arteaga y contenida en su obra *El Desengaño discreto y retiro entretenido*”, *Cartare* 3 (2013); <http://www.ceconoca.org/?id=312>. Pues bien, en sus fols. 5-7 se detiene Eraso en la éfrasis del lugar en el que se celebraban estas tertulias de una forma similar a Carranza en su arranque de la *Philosophía de las armas* a propósito de las afueras de Sanlúcar y la *descriptio loci*; a partir del fol. 9 se ofrecen, asimismo, datos relativos a los contertulios del Desengaño, «desengañado Palacio» o «ruijnas [sic] del Desengaño», espacio que eligieron «para Academia de sus discursos y lonja de su amistad». También, como en la *Philosophía de las armas*, Eraso se vale de nombres simbólicos tales como Feniso, identificado como fray Tomás Fernández de Lima, dominico natural de Sanlúcar y autor del *Elucidario de Sanlúcar de Barrameda* (obra de carácter histórico no localizada hasta el momento); o Rosauero, personaje que recuerda a Pedro Espinosa por sus reflexiones filosóficas *Sobre las excelencias de la soledad* en el capítulo III del *Desengaño*. De Eraso conservamos, además: *Del agrario hacer venganza y hablar bien del enemigo. Comedia en tres jornadas*; Biblioteca Nacional de España, MSS/16551; véase: José Simón Díaz, *Manual de bibliografía de la literatura española* (Madrid: Gredos, 1980, vol. IX), 598, n^o 4766 y 4767.

centrando en la figura del VII Duque, especialmente en su última etapa y a raíz de ser nombrado responsable de la Armada Invencible, a la que cantaron, entre otros felices ingenios, Góngora en una canción de 1588, incluida en *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro Espinosa, antes del conocido fracaso de la flota ese mismo año⁷. En este sentido, si bien tan sólo traeré a colación datos representativos sobre tal período del Duque, en concreto, como punto de inflexión en su carrera militar, mi análisis tratará de cubrir cierto vacío documental en una etapa anterior, remontándome, para ello, a su niñez y primeros años de juventud. Por último, esta perspectiva resultará de interés para comprender su notorio mecenazgo en la trayectoria profesional de representativos humanistas de la vida cultural sevillana de la segunda mitad del siglo XVI, que habrá de preludiar la labor, también desde esta égida nobiliaria, del XI Conde de Niebla.

En fin, antes de entrar en materia, comencemos, en primer lugar, con una sucinta presentación del mecenas, el VII Duque, en cuyo entorno cultural los humanistas hispalenses trasplantaron sus tertulias eruditas a la distinguida villa gaditana de Sanlúcar de Barrameda.

EL VII DUQUE Y SU MECENAZGO LITERARIO

Alonso Pérez de Guzmán y Sotomayor, conocido como Alonso Pérez de Guzmán y Zúñiga (1549-1615), fue hijo del IX Conde de Niebla, Juan Claros Pérez de Guzmán (1519-1556), y de Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga, hija del V Conde de Belalcázar y de la Duquesa de Béjar⁸. Fue bautizado en Sevilla por Alonso de Sanabria, Obispo de Disbasta, contando como padrinos con los Condes de Olivares, Antonio de Zúñiga, con posterioridad, III Marqués de Ayamonte, y Ana de Guzmán, andando el tiempo, Duquesa de Frías. Por lo demás, contrajo nupcias D. Alonso con la princesa Ana de Silva y Mendoza, hija de Ruy Gómez de Silva, I príncipe de Éboli, y de Ana de Mendoza y de la Cerda, II princesa de Melito⁹. Es más,

⁷ La canción de Góngora *De la Armada que fue a Inglaterra* arranca con el incipit: «Levanta, España, tu famosa diestra»; véase la edición de las *Canciones y otros poemas en arte mayor* al cuidado de José M.^a Micó (Madrid: Espasa-Calpe, 1990), 63-69, con una introducción previa en 59-62.

⁸ A propósito del VII Duque pueden leerse los estudios de I. A. A. Thompson, “The Appointment of the Duke of Medina Sidonia to the Command of the Spanish Armada”, *The Historical Journal* 12.2 (1969): 197-216; Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible* (Cádiz: Universidad, 1985, 2 vols.); Luis Salas Almela, *Colaboración y conflicto. La capitania general del Mar Océano y Costas de Andalucía, 1588-1660* (Córdoba: Universidad, 2002), 25 ss.; Antonio Urquizar, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento* (Madrid: Marcial Pons, 2007), sobre todo, los epígrafes “Riquezas y escenografías de la Casa de Medina Sidonia” y “Un modelo de ornamentación: el VI Duque de Medina Sidonia”, 130-142 (las páginas 140-143 están dedicadas al VII Duque) y 176-207, respectivamente; Luis Salas Almela, “El reinado del duque don Alonso: 1570-1615” y “Consolidación señorial y fortalecimiento regio: don Manuel Alonso (1615-1636)”, en *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia (1580-1670)* (Madrid: Marcial Pons, 2008), 225-272 y 273-307; y Juan Ruiz Jiménez, “Power and musical Exchange: the Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville”, *Early Music* 37 (2009): 401-415.

⁹ Noticias de relieve referidas a D^a Ana de Silva y Mendoza ofrece su epistolario editado por Trevor Dadson y Helen H. Reed, *Epistolario e historia documental de Ana de Mendoza y de la Cerda, princesa*

como otro rasgo de su personalidad, D. Alonso, que pasó a ser X Conde de Niebla tras el fallecimiento de su padre en 1556, estuvo muy vinculado a su abuelo Juan Alonso Pérez de Guzmán y Zúñiga, VI Duque de Medina Sidonia (1518-1558)¹⁰. A Juan Alonso no le sucedió, por tanto, su hijo Juan Claros sino su nieto, es decir, el VII Duque, disfrutando este joven de una de las más acaudaladas fortunas de Europa, lo que atrajo, claro está, la atención de estos distinguidos y eruditos humanistas a efectos de mecenazgo nobiliario.

En cuanto a sus responsabilidades en la Corte, el VII Duque ostentó los cargos de adelantado de Andalucía, gobernador del Milanesado y capitán general del Mar Océano. Su trayectoria profesional se vio envuelta, además, en cierta polémica, pues dirigió la Armada que debía asaltar Inglaterra por orden de Felipe II y que acabó, como irónico contrapunto, en una notable decepción. Tanto es así que a propósito de su infortunio como estrategia militar, se le atribuye a Cervantes un soneto circunscrito a la entrada del noble en Cádiz («Vimos en julio otra semana santa»), tras haber sido asediada la ciudad en 1596 por una flota anglo-holandesa. De hecho, se indica, en un documento custodiado en el Archivo ducal de Medina Sidonia, que les sorprendió dicho ataque, estando, al parecer, entretenidos en los deleites literarios de un corral de Comedias. Incluso, en otro manuscrito procedente del mismo fondo, se subraya que el noble fue objeto de una investigación, de manera que se vio obligado a aclarar su grado de responsabilidad en el asunto¹¹. Sea como fuere, en el soneto

de Éboli (Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2013). De este conjunto de cartas se deduce que el VII Duque no trataba, como hubiera sido deseable, a su esposa, mientras que esta se defendía ante severas inculpaciones que le llevarían, finalmente, a padecer prisión por imperativo de Felipe II. Por tanto, D^a Ana habría sufrido un castigo similar al de su madre.

¹⁰ Antonio Urquizar, por su parte, pone de manifiesto la ornamentación y función social de los bienes del VI Duque a partir del inventario *post mortem* del noble, datado el 26 de noviembre de 1558, a modo de documento anexo de su monografía *Coleccionismo y nobleza ...*, 176-207 (ilustración de las páginas 132-140). Entre otros emblemas significativos, que habrá de heredar, como legado, el VII Duque, destacan valiosos objetos exornados con las armas de los Guzmanes, la cruz de Santo Domingo, imágenes religiosas, así un «San Jorge de Alabastro», tapicería de tema mitológico, como los doce paños de la historia de Hércules, «una tabla pequeña del tamaño de medio pliego de papel de la lucha de Hércules y Anteo», un «lienzo de Flandes de la conversión de San Pablo», un «papel aforrado en lienzo de la isla de Sicilia», vihuelas de arco y otros instrumentos, libros de música, un «libro de mano de las epístolas de San Jerónimo», obras de Boecio, Séneca, Lucano y otros autores romanos de aliento estoico, además de la «vida y fábulas de Esopo».

¹¹ Los documentos se encuentran, respectivamente, en los legajos 2400, a propósito de la relación del saco de Cádiz por Francis Drake el 29 de abril de 1587, y 2403, con fecha de 1596. Luis Salas Almela, por su parte, me transmite que pudo tratarse de un ardid del noble con el objeto de destruir las posibilidades de expansión económica de Cádiz, quedando así sólo Sanlúcar como emporio estratégico y comercial; *vid.* de este autor, para la concepción portuaria de tales enclaves geográficos relativos al ducado de Medina Sidonia: «Un puerto de invierno para la Armada del mar Océano: la perspectiva señorial de los Duques de Medina Sidonia (1600-1640)», *Huelva en su Historia* 13 (2010): 135-148. En lo sucesivo, me referiré al Archivo Ducal de Medina Sidonia bajo las siglas ADMS. Por lo demás, agradezco a su personal, especialmente a su directora, Lilianne M^a Dahlmann, y a su archivera, Caridad López, la amabilidad recibida durante mi estancia de investigación. Asimismo, expreso mi más sincera gratitud a los responsables del Archivo documental del Palacio de Orleans y Borbón, ubicado también en Sanlúcar.

cervantino destaca el arranque alusivo sobre la Semana Santa y las cofradías, que constituyen una pulla, como guiño paródico-burlesco, a su beatería, heredada ya de su abuelo y que habrá de transmitir a su hijo, el Conde de Niebla¹². Y es que el VI Duque había auspiciado, en su momento, justas poéticas y hermandades religiosas de la ciudad hispalense, al tiempo que apadrinó a eruditos como el cosmógrafo Pedro de Medina, cronista de la casa de Medina Sidonia, al servicio también del VII Duque hasta 1561¹³.

Ese año justamente, aunque el noble contase con otros distinguidos preceptores como el maestro Oretano¹⁴, el fallecimiento de Medina daba paso a un creciente interés de los humanistas sevillanos por los espacios palaciegos de Medina Sidonia. Con todo, esta actitud habría de atenuarse a raíz del fracaso militar de D. Alonso hasta el punto de que Carranza se retiró, de una manera similar al Duque en Sanlúcar, en «huertas» ubicadas en Honduras, donde ejercería como gobernador de la provincia en 1589. Este nombramiento lo obtuvo gracias a Felipe II por sus méritos como comendador de Sanlúcar y servicios militares prestados a D. Alonso, así, la

¹² En lo que hace a este retrato cervantino del noble, en el *Quijote* (I, 22) se viene identificando la alusión a un «alcahuete limpio» con el VII Duque.

¹³ La *Crónica de los Duques de Medina Sidonia por el Maestro Pedro de Medina* se conserva en un manuscrito, precisamente de 1561, custodiado en el legajo 1316 del ADMS. Fue editado en 1861 en la colección de *Documentos inéditos para la Historia de España* con el número XXXIX (Madrid: Vda. de Calera, 1932).

¹⁴ Estamos ante el canónigo Alonso Oretano, gramático avezado en latín y, con el tiempo, canónigo del convento de Santo Domingo en Sanlúcar, que se trasladó de Valladolid al Palacio de Medina Sidonia con el objeto de adiestrar al todavía niño D. Alonso a cambio de casa y otros privilegios. Al parecer, se jubiló en 1566 con pensión vitalicia de 150000 maravedís, constando el agradecimiento del discípulo hacia su preceptor como «mi maestro», según se documenta en los legajos 2554, 2547, 2565, 2600, 2649 y 2687 del ADMS. Instalado ya en las posesiones de los Guzmanes, tuvo relación con figuras relacionadas con el Cabildo catedralicio sevillano como Luciano Negrón, el canónigo Francisco Pacheco y, sobre todo, Benito Arias Montano. De hecho, de la amistad entre este último y Oretano ha quedado constancia en una carta del humanista dirigida a este maestro de gramática, con fecha del 8 de junio de 1579, custodiada en la Biblioteca Capitular de Sevilla, ms. 56-4-8, fols. 107v-108v. Del mismo modo, estos vínculos también se los hace ver Montano a Plantino en otra carta redactada en la Peña de Aracena el 22 de septiembre de 1583. En esta menciona otro contacto suyo en Sanlúcar, en concreto Alonso Brizeño, así como la comunicación entre Sevilla y este gaditano pueblo («*Gadiram sine Sancti Lucae aut Lucaris*») gracias al Guadalquivir: «*Hispalim (ut audio) complures istinc nauigant quibus credere possis epistolam sine Gadiram sine Sancti Lucae aut Lucaris, uulgo, portum sine Hispalim apulsuris.*

Vbique nobis amici propinquie reperientur: Gadibus el S[eño]r Castillo, Regidor de Cádiz, apud S[an] Lucarem el S[eño]r Alonso Brizeño uel el S[eño]r Oretano, Hispalim el S[eño]r Veinticuatro Diego Núñez Pérez, o el S[eño]r don Pero Vélez de Guevara. Hi quas a acceperint ad me diligenter perferendas curabunt; cf. Benito Arias Montano, *Correspondencia conservada en el Museo Plantin-Moretus de Amberes*, ed. Antonio Dávila (Alcañiz – Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos – Laberinto – CSIC, 2002, vol. II), 490-498 (492). Por último, en su ejercicio de preceptor, Oretano fue relevado por el gramático Bartolomé Ortigosa, como se comprueba en los legajos 2577 y 2714 del ADMS. También el legajo 2700 atestigua que D. Alonso contó con otros maestros en sus primeros rudimentos formativos, tales como Juan de Pedrosa.

pacificación del Algarve¹⁵. Por lo demás, durante dicha estancia, Carranza le compró varias haciendas a Juan Ruiz de los Ramos que lindaban con El Bonete, propiedad del capitán sevillano, y limítrofes, de un lado, con el mar y, de otro, con las heredades de Juan de Flores¹⁶. Como se ve, en pagos hondureños, Carranza debió añorar una quinta cercana a un lugar *ameno* y en parajes *arcades*, como disfrutase antaño junto al VII Duque y en la compañía de amigos sevillanos.

En cualquier caso, D. Alonso, tanto en sus posesiones en Sanlúcar como en sus casas palaciegas en Sevilla, heredadas de su abuelo, el VI Duque¹⁷, ofreció a estos humanistas lugares propicios para las tertulias culturales que repercutieron en su formación como «perfecto» caballero cortesano. En cuanto a este palacio sevillano, en concreto, se ubicaba en la plaza o barrio del Duque que hoy conserva tal recuerdo histórico. De hecho, la arquitectura del enclave, evocado ya, en su tiempo, por Mal Lara en el *Recibimiento de la ciudad de Sevilla a Felipe II*, ha sido reconstruida, en la actualidad, mediante dos planos del siglo XVIII¹⁸. Me refiero, en efecto, a las «casas viejas» del Duque, en la collación de San Vicente y San Miguel, que estaban destinadas al juego de pelota¹⁹, la representación de comedias y otras actividades

¹⁵ Se comprueba en el documento *Nombramiento de gobernador y capitán Jerónimo Sánchez de Carranza* conservado en el Archivo General de Indias, Patronato, 293, N. 12, R. 1. Otros documentos relativos a la vida de Carranza los analizo en el estudio monográfico referido. En cuanto a la pacificación del Algarve, el VII Duque invadió por orden de Felipe II el sur de Portugal, según consta en la correspondencia de Carranza con el monarca. De manera análoga, un poema en octavas reales del capitán en la *Philosophía de las armas* constituye un encomio nobiliario sobre las gestas del VII Duque al imprimir paz en esta provincia lusitana («Vos que domastes el furor terrible / del reyno del Algarve lusitano», vv. 57 ss.); véase también la loa de Carranza a D. Alonso en el fol. 256r, donde se alude a la conquista del «reyno del Algarve». Presenta, asimismo, interés respecto a la notoriedad de Carranza en esta campaña, al parecer, bastante pacífica y sin complicaciones, el legajo 2397 del ADMS; *vid.* también el testimonio de Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible, cit.*, vol. I, 142: «En el Algarbe, Jerónimo de Carranza, en nombre del de Medina, recibió la obediencia de Alcautín. Lagos, que no dio lugar a intervención de la armada, Loule, Mértola y Portimão. [...]».

¹⁶ Juan José Falla, *Archivo General de Centro América (Guatemala). Extractos de escrituras públicas: Archivo General de Centroamérica* (Guatemala: Museo Popol Vuh de la Universidad Francisco Marroquín – Auditorio Universidad Francisco Marroquín – Editorial Amigos del País – Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 2001, vol. III), 34, 54 y 76.

¹⁷ De cuya riqueza y magnificencia da buena cuenta Pedro de Medina en su *Crónica de los Guzmanes*; *vid.* también: Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *El Palacio de los Guzmanes* (Sanlúcar de Barrameda: Fundación Casa Medina Sidonia, 2003), *passim*.

¹⁸ Véase: Fernando Cruz, «El Palacio sevillano de los Guzmanes, según dos planos de mediados del siglo XVIII», *Laboratorio de Arte* 19 (2007): 247-262.

¹⁹ Del que nos ha legado un excelente testimonio Lope de Vega en *El anzuelo de Fenisa*, en concreto cuando Albano asiste al juego de pelota en el palacio ducal hispalense. Por su parte, aunque sin mencionar esta posesión guzmanera, Carranza había aludido, con anterioridad, a este divertimento como ilustración empírica de su reflexión teórica en su *Philosophía de las armas* (fol. 193v). Finalmente, Pedro Espinosa arranca su *Panegírico* inserto en el *Elogio* al Conde de Niebla con una metáfora relativa a dicho entretenimiento tan grato a los Guzmanes; véanse: *Obra en prosa*, ed. Francisco López Estrada (Málaga: Clásicos Malagueños, 1991), 244; y *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez (Madrid: Clásicos Castalia, 2011), 257.

reservadas para el *ocio*, entre ellas, a buen seguro, tertulias entre hombres de letras²⁰, colmando así las aficiones del bisoño, aunque también inquieto, noble. Del mismo modo, entre estos espacios sociales, como signos de distinción nobiliaria y espejo de virtudes del linaje, destacó, en buena medida, el Coliseo de comedias, adquirido luego por el Colegio jesuita de San Hermenegildo²¹, de ahí que un hijo del VII Duque, D. Alonso Pérez de Guzmán, Patriarca de Indias y arzobispo de Tiro, hermano, por tanto, del Conde de Niebla²², siendo joven, actuase en dicho lugar durante la

²⁰ A buen seguro, por esta razón, Luis Vélez de Guevara, en el tranco IX de *El Diablo Cojuelo*, describe las «ostentosas casas de los duques de Medina Sidonia» en el «Barrio del Duque» como marco para la descripción, aunque en clave paródica, de una Academia, ubicada, al parecer, en la sevillana calle de Armas. En ella participaron, entre otros, Salcedo Coronel, «fénix de las letras humanas y primer Píndaro andaluz», así como otros destacados nombres de las letras hispalenses como Ana Caro, «décima musa sevillana» y autora del *Conde de Partinuplés*. Por lo demás, el arranque sobre el mito de Ariadna y el laberinto de Creta podría tratarse de una alusión al poema que dedicó Salcedo a este tema. Esta aparece, además, junto al blasón, como marca de magnificencia nobiliaria en las casas del Duque, y el afamado episodio del Guzmán medieval; cf. Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, ed. Ramón Valdés (Barcelona: Crítica, 1999), 106 ss. En esta visión de los comentaristas de Góngora por parte de Vélez, cabe recordar, igualmente, en el tranco X, a propósito de las *Soledades* y esta academia, uno de los ítems de las *Premáticas y ordenanzas que se han de guardar en la ingeniosa academia sevillana desde hoy en adelante* (*El Diablo Cojuelo*, 123 ss.). Tal práctica paródica recuerda, en fin, el conocido subtema recreado por Quevedo en *El Buscón*.

²¹ Justamente en el Colegio de San Hermenegildo y en la Casa profesa tuvieron lugar las fiestas con motivo de la beatificación de San Ignacio de Loyola, en la que participaron ingenios vinculados al entorno de los Guzmanes como Pedro Espinosa, bajo el nombre poético de Pedro de Jesús, y Góngora, así como, formando parte del jurado, Juan de la Sal, Obispo de Bona, como puede comprobarse en la *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús* (Sevilla, Luis Estupiñán, 1610), de Francisco de Luque Fajardo. De otro lado, en el legajo 956 del ADMS consta una escritura otorgada en Sevilla en 1616, en la que el Conde de Niebla vende al Colegio de San Hermenegildo dos propiedades de su mayorazgo en la colación de San Vicente, esto es: el uno en la huerta vieja con su tabernilla, unida con el Colegio y el juego de pelota; y el otro llamado Coliseo de comedias, con 2817 varas, el juego de pelota y las casas viejas del VII Duque, y tres «pajas de agua» o cañerías, con las que se solía regar la huerta. Del mismo modo, en el legajo 952 del ADMS se halla un documento, con fecha de 1606, otorgado por D. Alonso a favor de su esposa en el que le cede el solar de la colación de San Vicente, que sirviera antaño de corral de comedias, por cuenta de una deuda de 3000 ducados.

²² Alonso Tomás Gaspar Pérez de Guzmán, el tercero de los hijos del VII Duque, desarrolló una dilatada carrera eclesiástica que comenzó en 1620 al ser nombrado arcediano de la Santa Iglesia de Jaén. Fue elegido, asimismo, Patriarca de las Indias, Arzobispo de Tiro, capellán y limosnero mayor de Felipe IV y Carlos II. El Patriarca de las Indias fue elogiado, como se sabe, por Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo* (cit., 90), en concreto, al final del tranco VII, junto a su hermano, el Conde de Niebla, residiendo en Sanlúcar. También el Patriarca de Indias recibió la loa y aplauso en otras obras; así, en los *Asuntos predicables para los domingos después de Pentecostés*, de Diego Niseno (Madrid: Francisco Martínez, 1630; Biblioteca Nacional de España, signatura 2/45966). En la portada de dicho libro, brindado, en efecto, al Patriarca de Indias, se identifica el blasón de este religioso Guzmán. Al Arzobispo de Tiro dedica también Pedro Espinosa el *Elogio al Duque de Medina Sidonia*. Precisamente, sobre la relación profesional entre los dos hermanos, en el legajo 989 del ADMS se revela la cantidad económica que suministró D. Manuel Alonso a su hermano, el Patriarca de Indias, en 1628, así como la disminución que experimentaron sus rentas desde que aquel contrajese nupcias con Juana de Sandoval.

representación teatral de la tragedia de San Hermenegildo²³. La errónea atribución, en su momento, de esta obra al humanista sevillano Juan de Mal Lara en el ambiente jesuita posiblemente obedezca a que este maestro de gramática representase comedias y tragedias simbólico-alegóricas en el Coliseo del Duque de Medina Sidonia con una naturaleza funcional destinada al divertimento del noble y de su restringido círculo elitista²⁴.

Al margen de tales posibles cauces de difusión, lo cierto es que esta literatura de circunstancias y vida efímera, pero con un visible rendimiento social a efectos de mecenazgo, explicaría, al menos en parte, la ausencia de edición impresa y la imposibilidad de localizar dichas obras dramáticas hasta el momento, ni siquiera manuscritas, frente a otros textos suyos. Por último, sobre este Coliseo de Comedias, en conformidad con su denominación italiana, podría tratarse de un estadio protohistórico del célebre Coliseo de comedias (1608-1614), cercano a las casas palaciegas del noble, en concreto, en la calle Alcázares, llamada en la época *del Coliseo*, contigua a la Plaza de la Encarnación. En este Coliseo de comedias representaron obras, entre otros dramaturgos, Andrés de Claramonte, quien recuerda a los Medina Sidonia en sus obras, siendo su regente en 1612.

Pues bien, en estas dependencias palaciegas de D. Alonso y en armonía con tal práctica literaria, existía también un importante lugar para las bellas artes, contratando este noble a reconocidos pintores y escultores. Entre los más allegados a Juan de Mal Lara y su círculo humanístico cabe mencionar a Luis de Vargas, quien, en 1566, realizó dos retratos en Sevilla: uno de D. Alonso y otro de la Condesa de Belalcázar, que no conservamos²⁵. Los Espinosa, familia burguesa encargada de la administración de las

²³ Se conservan noticias relativas a D. Alonso de Guzmán como actor niño cuando representó al personaje de Hermenegildo en el estreno de la tragedia homónima en Sevilla el 25 de enero de 1591 y en días sucesivos; *vid.* Hernando de Ávila, *Tragedia de San Hermenegildo*, Biblioteca Nacional de España, 7/161117; T/15007/8; y Julio Alonso Asenjo, *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio* (Valencia: UNED – Universidad de Sevilla – Universitat de València, 1995).

²⁴ En esta representación circunstancial de obras dramáticas en el círculo de los Medina Sidonia cobra un papel destacado Sevilla, habida cuenta de que estos nobles estaban muy al tanto de las novedades teatrales difundidas en la ciudad y también gracias a la labor de dramaturgos hispalenses en este entorno nobiliario. De hecho, Espinosa, en el *Bosque de Doña Ana*, nos ha legado un notable testimonio de la representación, en estos fastos efímeros, de una comedia por parte de la compañía de Tomás Fernández de Cabredo y Amarilis, pseudónimo de María de Córdoba, la Gran Sultana, difundida antes en la capital andaluza, seguramente la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, de Feliciano Enríquez de Guzmán, según Francisco López Estrada en su edición de la *Obra en prosa*, de Espinosa (388-389, n. 49); en cuanto a esta interesante figura: Piedad Bolaños Donoso, *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2012).

²⁵ El documento consta en el legajo 2575 del ADMS. Sí, en cambio, se conserva el retrato de D. Alonso que realizó el pintor de cámara Francisco Ginete, Joanete o Juanete, por etimología popular, como puede contemplarse hoy en el Palacio Ducal de Medina Sidonia. Para este pintor, véanse: Fernando Cruz, “Francisco Juanete, pintor de cámara de la Casa ducal de Medina Sidonia (1604-1638)”, *Laboratorio de Arte* 11 (1998): 435-459; Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible*, *cit.*, vol. II, 143; y Fernando Cruz, “Un cuadro de altar de trasfondo ideológico: *La genealogía de los Guzmanes*, del pintor barroco Francisco Juanete (1612)”, *Archivo español de arte* 312

casas palaciegas sevillanas del VII Duque, ya desde la regencia de su abuelo²⁶, fueron los responsables de pagarle a dicho pintor. Como Vargas, igualmente cercano a Mal Lara y su entorno de trabajo hacia 1566 se encontraba el pintor, escultor y grabador Juan Bautista Vázquez el Viejo, que llevó a cabo para D. Alonso un Belén en 1576²⁷, además de los retratos del propio Mal Lara, Carranza y el jurista sevillano Luis Mexía Ponce de León, inserto en su *Laconismus* (1569), por las mismas fechas en las que ultimaba el dibujo destinado a la portada de *La Psyche*, del reputado maestro de gramática²⁸. Tampoco faltaron sus grabados para los frontispicios de la *Philosophía vulgar* y los *In syntaxin scholia*, así como la iconografía de la *Descripción de la Galera Real de D. Juan de Austria*, obras todas ellas de Mal Lara, y de las virtudes teologales del Hospital de la Caridad de Sevilla, con puntos de encuentro, al tiempo, respecto a la Basílica homónima ubicada en Sanlúcar. Son conceptos ideológicos e iconográficos, en definitiva, en sintonía con los intereses doctrinales de D. Alonso en este período de dorada juventud y en compañía de egregias figuras de la cultura hispalense.

Por otra parte, las relaciones humanísticas entre Sevilla y Sanlúcar en el círculo letrado del VII Duque no se circunscribieron a un mero saber de tertulias con

(2005): 427-434. Por lo demás, Vargas se erige como uno de los pintores celebrados por Pacheco en su *Libro de retratos*.

²⁶ Con la que entraría en conflicto, con el tiempo, el VII Duque por los fuertes vínculos comerciales contraídos con esta familia burguesa, según he podido comprobar en numerosos legajos custodiados en el Archivo Ducal de Medina Sidonia; *vid.* sobre los Espinosa y su quiebra financiera, con la consiguiente repercusión en la aristocracia sevillana: Guillermo Lohman Villena, *Les Espinosa. Une famille d'hommes d'affaires en Espagne* (París: SEVPEN, 1968); Eufemio Lorenzo Sanz, *Comercio de España con América en la época de Felipe II* (Valladolid: Diputación, 1986, vol. I), 256-261; y Luis Salas Almela, “La agencia en Madrid del VIII Duque de Medina Sidonia, 1615-1636”, *Hispania* 224 (2006): 909-958, 927 ss.

²⁷ *Vid.* Fernando Cruz, “El Belén de los Guzmanes de 1576: un portalejo de Juan Bautista Vázquez «el Viejo» y Gaspar Núñez Delgado”, en *IV Encuentro Regional de Belenistas* (Sanlúcar de Barrameda: Asociación de Belenistas San Lucas, 2006), 3-16; *id.*, “Juan Bautista Vázquez «El Viejo» y Gaspar Núñez Delgado al servicio del VII Duque de Medina Sidonia (1575-1576)”, *Archivo Español de Arte* 339 (2012): 280-287; Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible*, *cit.*, vol. I, 50 (n. 38) y 51, 321; y Jesús Porres Benavides, *Juan Bautista Vázquez el viejo. Un artista castellano en Sevilla* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019). En lo que atañe al trabajo conjunto de Bautista Vázquez y Luis de Vargas cabe referir que, si bien en el *Hércules* no menciona Mal Lara, por razones de cronología, la obra de Hernán Ruiz en la torre de la Catedral de Sevilla, culminando con la «Victoria», en el *Recibimiento* sí lo hace, recordando, además, la colaboración de Vargas con su dibujo del Giraldillo. Bautista Vázquez, por su parte, llevó a cabo el molde para el vaciado a partir del boceto del pintor; cf. Juan de Mal Lara, *Recibimiento. Descripción de la Galera Real*, ed. Manuel Bernal (Madrid: Biblioteca Castro, 2005), 25-26. Estamos, en cualquier caso, ante una aportación, al unísono, de artistas vinculados a Mal Lara y que trabajaron en el entorno del VII Duque.

²⁸ Según análisis de manera pormenorizada en una monografía sobre Mal Lara y su entorno humanístico, en fase avanzada. También los escasos grabados a modo de «demostraciones» incluidos en la *Philosophía de las armas* (fols. 178v ss.) debieron ser responsabilidad de Bautista Vázquez, al igual que el retrato de Carranza para la portada. Ello se explica tanto por su intensa labor en este entorno cultural sevillano como por el diseño y factura de las imágenes. De hecho, una de ellas representa al propio Carranza, al trasluz de la autorreferencialidad o *sphragis* (‘sello autoral’), ilustrando la explicación teórica circunscrita al arte de destreza (fol. 180r). Por tanto, Vázquez debió acometer trabajos no sólo artísticos, como retratos, esculturas, etc., sino también funcionales como estos.

vistas a la formación de un rico caballero cortesano sino que conllevó, a su vez, el patrocinio de libros y un proceso de mecenazgo editorial. Podemos comprobarlo en las obras, a las que me iré refiriendo, de Carranza, Mal Lara y el médico cordobés Pedro de Peramato, editadas por Hernando Díaz, impresor que disfrutó de notables lazos profesionales con el noble²⁹. En el caso concreto de la *Philosophía de las armas* (Sanlúcar de Barrameda, 1582), no consta el nombre del impresor, habiéndose propuesto, ya desde su colofón, que su autor, Carranza, hubiera acometido tan delicada tarea en sus «casas»³⁰, próximas al Palacio de Medina Sidonia y la Iglesia mayor, hoy Parroquia de la O³¹. Sobre este particular hay que referir que, durante su estancia en Sanlúcar, Carranza disfrutó, en efecto, de varias casas donde se encuentran, actualmente, las escuelas de los Jesuitas, cercanas a la calle Luis de Eguilaz. Se conocía, de hecho, este punto de tránsito como «calle del comendador Carranza»³².

En cualquier caso, en estas obras financiadas con la égida de dicho mecenazgo literario destacaban, como marca nobiliaria inconfundible, el blasón del Duque con los calderos y las serpientes³³, y también, de manera ocasional, otros

²⁹ Sobre Fernando Díaz: Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)* (Madrid: Arco Libros, 1996, vol. I), 183-184. Entre los trabajos de este impresor se encuentran los siguientes: *Philosophía vulgar* de Mal Lara (1568), *Silva de varia lección* (1570) de Pero Mexía, *Historia del Perú* de Diego Fernández (1571), *Tratado de la caballería de la gineta* de Pedro de Aguilar (1572), *Anfitrión* de Plauto (1574), la primera edición de *El Conde de Lucanor* de D. Juan Manuel (1575) y *Amadís de Gaula* (1586), siendo su última impresión, al parecer, la *Nobleza del Andalucía* (1588) de Gonzalo Argote de Molina, donde se alude a la genealogía de los Guzmanes. Se trata, en efecto, de una obra en la que se dedica una sección a «Guzmán de Niebla», «Guzmán segundo de Niebla» y otros, a modo de genealogía nobiliaria. Llega a indicar Argote, en los preliminares, que, con el objeto de documentar el linaje de la casa ducal de Medina Sidonia, se había servido de la autoridad de Pedro Barrantes Maldonado, cuya obra, consagrada en 1566 a D. Alonso de Guzmán el Bueno, exhibía su escudo xilográfico.

³⁰ Aunque, según mi hipótesis, seguramente con la ayuda de Díaz y su imprenta *itinerante*, dado que este estaba, por entonces, asentando, de manera paulatina, su labor profesional en Sanlúcar.

³¹ Conectada, desde el punto de vista arquitectónico, con el Palacio ducal y, en su interior, por un pasadizo que comunicaba ambos espacios. Como consta en el legajo 943 del ADMS, se documenta en 1558 una sentencia del provisor de Sevilla para que el VI Duque de Medina Sidonia pudiera mandarlo construir desde el Palacio a la Iglesia mayor y así escuchar misa con discreción. En la tribuna ubicada en la basílica asistía también a la liturgia su nieto, D. Alonso. Andando el tiempo, en concreto en 1621, el pintor Joanete habría de decorar dicho lugar de paso, además de llevar a cabo sendos lienzos como exorno palaciego (cf. ADMS, legajos 2975 y 2996, libranza 29 del mes de mayo de 1621, fol. 25).

³² Ofrece tales datos Juan Pedro Velázquez-Gaztelu, *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda* (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1996), 123. A propósito de las «casas de Carranza», en el legajo 1019 del ADMS he localizado un documento con fecha de 1583 sobre la posesión por parte del VII Duque de unas «casas» en la calle del Comendador «Gerónimo de Carranza», que «se devolvieron» por haberse pagado una antigua deuda. De otro lado, el recinto sagrado de los jesuitas estaba integrado en el conjunto histórico-artístico y de la Ciudad-convento de Sanlúcar; *vid.* Juan Pedro Velázquez-Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*, ed. Manuel Romero Tallafigo, con dibujos de Cristóbal Mancha Liñán (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995), 383-415.

³³ Con la representación, por añadidura, de la torre de Tarifa y la sierpe de la fe, así como con el retrato simbólico del VII Duque como un nuevo San Jorge-Hércules derrotando al dragón, enemigo

elementos iconográficos significativos como la imagen portuaria de Sanlúcar; así, por ejemplo, en la parte inferior del frontispicio de la *Philosophía vulgar*, a buen seguro fruto de un diseño compartido por el impresor Díaz³⁴, el autor, o sea Mal Lara, y Juan Bautista Vázquez como artífice del programa iconográfico para la portada³⁵. Incluso, en cierta medida, pudo estar comprometido con el proyecto Francisco Duarte, factor de la Casa de la Contratación, de ahí los encarecidos agradecimientos de Mal Lara en el texto relativos a su participación en dicha empresa y sus vínculos con D. Alonso, entre otras razones, por la importancia de la zona portuaria de Sanlúcar y su conexión estratégica tanto con Sevilla como con el comercio de Indias. Pero sigamos avanzando.

Entre los libros costeados bajo el mecenazgo del VII Duque, cobra una especial relevancia la *Philosophía de las armas*, de Jerónimo de Carranza. Este libro, vivo testimonio de la naturaleza y funcionamiento de las tertulias en torno al noble³⁶, fue leído, además, por un nutrido elenco de escritores del Siglo de Oro; baste recordar, por su notoriedad en la Sevilla áurea, al canónico y licenciado jerezano Francisco Pacheco y su ciclo de epigramas en latín dedicados a esta obra³⁷. En sus versos refleja,

de la religión católica (se reproduce su blasón en los Apéndices III y IV). Estamos, en cualquier caso, ante un imaginario propagandístico que se encuentra ya precisamente en el *Hércules* de Mal Lara y los tratados de Carranza, en tanto que culminará, andando el tiempo, con la *Genealogía de los Guzmanes* de Joanete, en la Basílica de la Caridad, y el *Elogio al retrato de Don Manuel Alonso*, de Espinosa en versos como los siguientes (37-40 y 45-48): «¡Oh, el mejor de los Buenos, / de tus calderas timbre, / cuyo pie besa el orbe / en los tributos que a Sanlúcar rinde!»; y «Veo que el arco del cielo / es de tus calderas asa, / que el mar, por besarte el pie, / líquidos pasos trabaja.» (*Poesía*, 260-261 y 289-290); también Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda (Madrid: Cátedra, 1990), 684-688, le dedica una importante sección a la iconografía de San Jorge. Por lo demás, puede verse el blasón de los Guzmanes y sus implicaciones ideológicas con otras casas nobiliarias en el escudo de armas de José Álvarez de Toledo, Marqués de Villafranca y Duque de Medina Sidonia (s. l.: s. n., 1791), por Manuel Salvador Carmona, grabador de Cámara (1734-1820); Biblioteca Nacional de España, ER/2724 (39). Por último, puede consultarse, a este respecto, de Francisco de Guzmán Lara y Luzón, contador de la Puebla de los Ángeles y medidor del Duque de Linares: *Geometría práctica y mecánica dividida en tres tratados* (1701), Biblioteca Nacional de España, MSS/8186.

³⁴ Ubicado, como hemos visto, en las fronteras geográficas y laborales entre Sevilla y Sanlúcar.

³⁵ Bajo el patrocinio de Felipe II y seguramente también, en parte, de D. Alonso. Por lo demás, Vázquez trabajó, como he indicado, para este Duque. Cf. para la portada de esta obra: Juan de Mal Lara, *Philosophía vulgar*, ed. facs. José J. Labrador y Ralph DiFranco, con estudios preliminares de Inmaculada Osuna y Francisco Javier Escobar (Méjico: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2012), 47-101. Un análisis de la iconografía de esta portada y sus implicaciones simbólicas ofrezco en el referido estudio monográfico circunscrito a Mal Lara y su entorno humanístico.

³⁶ Cuestión a la que le dedico un capítulo específico en la monografía consagrada a la obra de Carranza. Para la *Philosophía de las armas* he consultado el ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/909. He procedido a cotejarlo, asimismo, con este otro volumen: Jerónimo de Carranza, *Speculación de la destreza* (Sanlúcar de Barrameda, 1582), Biblioteca del Arzobispado de Sevilla, 27/62.

³⁷ Este ciclo epigramático, comprendido en un manuscrito autógrafa de Pacheco custodiado en la Academia de la Historia (el 9-2563, fols. 76r-77v), se halla junto a otros poemas consagrados a relevantes personalidades sevillanas de la época como Fernando de Herrera, Vélez de Guevara y Luciano Negrón, relacionadas con el VII Duque y su preceptor, el maestro Oretano. Sobre dicho conjunto de epigramas estoy ultimando un artículo. Sin embargo, baste indicar, por ahora, que

en clave paródica o de *graciosidad*, el influyente mecenazgo del VII Duque así como el retrato de Carranza por Bautista Vázquez que presidía la portada del libro³⁸, dando

Pacheco, quien contó con un elogio por parte de Porras de la Cámara en el conocido manuscrito vinculado al Cabildo catedralicio sevillano, le consagró a Carranza y a su servicio como «bravucón» del VII Duque hasta ocho epigramas en dísticos elegíacos con visibles huellas de Marcial; de hecho, Pacheco se sirve de un *acumen* ('aguijón final'), a modo de *paraprosdokia* o efecto estético sorpresivo. Finalmente, hay que considerar este *corpus* de epigramas como una aguda parodia de Carranza al servicio del Duque y el libro sufragado por el noble, o sea la *Philosophía de las armas*, como ostentación de su rico mecenazgo cultural y que llevaba al frente no sólo el retrato del capitán sino también el blasón del poderoso prócer, marca de legitimación nobiliaria.

³⁸ Ello explicaría, entre otras cosas, que estos epigramas estén dedicados a la «*efigiem*» o «*imago*» de Carranza, o sea, su retrato como ínclito («*ipsissimus*»), incluyendo una «*Apotheosis et oblatio*», a modo de exaltación y ofrenda votiva de Pacheco al capitán, como si de un dios se tratase; por tanto, asistimos a una visible parodia de la canonización de la *Philosophía de las armas* por parte de los humanistas sevillanos en el entorno del Duque. Esta interpretación daría sentido, asimismo, a los apuntes prosopográficos del capitán en correspondencia con la portada, como la «*Hispidá barba*», con la que comienza uno de estos epigramas, y los relativos a la etopeya paródica («*fortis*», «*doctus*», «*bona verba*»; «*tropheis*», por los éxitos obtenidos en sus empresas militares; «*ferox*», «*furor*», «*ferox vultus*»), o la obtención de «*palma duelli*» frente a moros y turcos otomanos («*Maurica non strages, aut Othomana dedit*»). Además, como consta en el título de este ciclo epigramático, Carranza se encuentra «*gladium et librum tenentem*», es decir, alusión a su conocimiento en el arte de las armas y las letras («*enses*», «*gladium*», «*gladius*»), reflejado en la portada, en una suerte de «*dialogismós*». Este último concepto, en particular, resultaba un apunte, igualmente, tanto al hecho de que la *Philosophía de las armas* estaba redactada en forma de diálogo como a sus referencias interdiscursivas a la portada y significado de dicho libro. Se trataba de una técnica que recupera el canónico para su ciclo de epigramas, cuya naturaleza genérica cabe entenderse como una contaminación entre la sátira y la epístola amical, fruto del conocido binomio *sermo – satira* en Horacio, tan habitual en la poesía del Siglo de Oro. Estos epigramas aluden, en definitiva, entre burlas y veras, al retrato de Carranza como una «noble obra» («*nobile [...] opus*») por Bautista Vázquez, nombrado de manera explícita en uno de los epigramas. Al tiempo, su tono jocoserio o *spoudogeloion*, que conllevaba la armonización de estilos, así, de Demócrito *ridens* a Heráclito *flens*, constituía un eco manifiesto, en estos círculos elitistas de la Sevilla áurea, del enaltecimiento de Vázquez por Mal Lara en el *Hércules* a propósito del retrato de Carranza, que él siguió de cerca, como también Baltasar del Alcázar.

Por otra parte, si bien en mi estudio circunscrito a Carranza ofrezco más datos sobre la simbología humanística, ideológica y con una función de propaganda identificable en la *Philosophía de las armas*, cabe adelantar que este grabado del capitán sevillano por Vázquez inspiró el retrato que hoy se conserva en la Biblioteca Colombina, como puede comprobarse en los Apéndices I y II del presente estudio. Por lo demás, este retrato de Carranza y el de otros ingenios sevillanos fueron atendidos por Fernando Collantes de Teerán: «Galerías de retratos de sevillanos ilustres que se conserva en la Biblioteca del Excmo. é Ilmo. Cabildo, donde se ha concedido preferencia al del Almirante y descubridor del Nuevo Mundo D. Cristóbal Colón, por su alto renombre y por la circunstancia de conservarse en ella la famosa librería de su hijo D. Fernando, que dio a la Biblioteca el nombre de Colombina (I)», *Archivo Hispalense* 3 (1887): 169-176 y 234-241. En cuanto al retrato de Carranza señala Collantes: «Gerónimo de Carranza. Caballero del hábito de Cristo, gobernador de Honduras, famoso en la esgrima, docto y piadoso en sus obras celebradas por insignes poetas. Este cuadro lo ejecutó D. J. Senat, en 1877, por el grabado que se encuentra al frente de una de sus obras.» (170-171). También vinculado al entorno de Carranza encontramos, entre otros, el de Mal Lara: «El maestro Juan de Malara. Varón resplandeciente en virtud y admirable ingenio, insigne en diversas lenguas y en la lección de poesía y oratoria. Lo pintó D. M. Rodríguez, copiándolo de un dibujo antiguo, al parecer contemporáneo, que facilitó en 1851 el referido D. Juan José Bueno.» (170). Agradezco, por último,

paso, en el folio siguiente, al blasón del noble Guzmán. Junto a este conjunto de epigramas, cabe recordar, asimismo, otros ecos de Carranza en el *Libro de retratos* del pintor sanluqueño Francisco Pacheco, sobrino del canónigo homónimo, quien, con su actividad de aliento manierista, fundamentalmente en Sevilla, trazó un granado puente estético entre esta generación de humanistas hispalenses en torno a D. Alonso y el mecenazgo del Conde de Niebla, cuestión sobre la que volveré. No faltaron tampoco algunos ecos de la *Philosophía de las armas* en *La Galatea*, dedicándole, por su parte, Cervantes versos laudatorios en el «Canto de Calíope»³⁹. De hecho, constituye un preludio o anticipo de un elogio posterior por Cristóbal de Mesa, escritor extremeño y capellán del Duque de Béjar, a ambos autores en *La restauración de España*, en concreto, en el canto X, consagrado a la celebración de los «ingenios españoles y héroes extremeños y andaluces»⁴⁰. Ahora bien, al margen de estas redes o lazos de poder entre la dinastía Guzmán y Zúñiga y los escritores del Siglo de Oro, analizaré, a continuación, la topografía donde se ubicaban estas primeras tertulias de juventud al cuidado del VII Duque y sus posteriores retiros al calor del *ocio* literario,

tanto a la Biblioteca Nacional de España como a la Colombina, especialmente, a su directora, Nuria Casquete de Prado, la reproducción de los retratos de Carranza en estas páginas.

³⁹ Son los siguientes:

Si queréis ver en una igual balanza
al rubio Febo y colorado Marte,
procurad de mirar al gran CARRANZA,
de quien el uno y otro no se parte. 420
En él veréis, amigas, pluma y lanza
con tanta discreción, destreza y arte
que la destreza, en partes dividida,
la tiene a ciencia y arte reducida.

(cf. Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Juan Montero, en colaboración con Francisco Escobar y Flavia Gherardi, Madrid – Barcelona: Real Academia Española – Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2014, 378, además de las n. 168, 114.145, 378.168).

⁴⁰ Los versos de Mesa constituyen, ciertamente, un eco de la alabanza que se lee en el «Canto de Calíope», en el que Cervantes elogia a Carranza y su *Philosophía de las armas*:

Tú que en tu *Galatea*, Miguel Cervantes,
ganando nombre en siglos infinitos,
vaticinaste aquestas obras antes,
palma heroica anunciando a mis escritos.
Carranza, que el poder y armas de Marte
a mí todo reduces reglas y arte.

(cf. Cristóbal de Mesa, *La restauración de España*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1607; estr. 112, fol. 177); cito por el ejemplar R-4684 de la Biblioteca Nacional de España. De otro lado, Mesa, quien debió coincidir con Carranza en el entorno de la casa ducal de Béjar, compartía con el capitán sevillano su orientación poética neoestoica sustentada sobre la filosofía del retiro y el *ocio*. Ello explicaría la elección por parte de ambos autores de la epístola moral dedicada a representativos miembros de la casa de Béjar; la de Carranza, en concreto, que contextualizo más adelante, aparecía inserta en el libro dedicado a la destreza que, en efecto, leyó Mesa.

que heredaría, con el tiempo, el Conde de Niebla, al son poético de Espinosa y su *Soledad al gran Duque de Medina Sidonia*.

RETIRO Y SOLEDADES EN LAS AFUERAS DE SANLÚCAR (CON EL CONDE DE NIEBLA Y ESPINOSA AL FONDO)

Tras el desliz en su carrera profesional con motivo de la Invencible, el VII Duque se dedicó a la administración de sus estados y propiedades en compañía de su esposa D^a Ana de Silva y Mendoza. En esta actitud de regencia autárquica, los Duques ampliaron sus posesiones en Sanlúcar, origen del Coto de Doñana⁴¹. De hecho, a propósito de esta inclinación de los Medina Sidonia por los lugares naturales, se suele recordar la posesión por parte de D. Alonso de una casa de recreación denominada *La Presa*, que debía estar cercana a la ermita de San Sebastián en el entorno conocido entonces como *Ejido* o *Palmar de San Sebastián* y, ahora, *El Palmar*, en dirección al Puerto de Santa María⁴². Esta actitud de retiro a las afueras de Sanlúcar por parte de los Guzmanes⁴³ explicaría, a su vez, que, con el tiempo, el Conde de Niebla erigiese, en el pago de Miraflores y alrededores, la Huerta del

⁴¹ Recibe este «Bosque», de hecho, el nombre de D^a Ana de Silva, esposa del VII Duque. A este respecto, en el legajo 703 del ADMS consta una escritura por la que un tal Juan García traspasa, en 1583, a Alonso Pérez de Guzmán el coto de la caza y pesca del Caño y madre de las Rocinas, desde la cerradura de Braynes hasta la divisoria de Doñana. Otros documentos de este legajo versan sobre el VII Duque y el Coto; así, en relación a la caza de conejos entre los años 1586 y 1587. A buen seguro, en este marco *arcade* y de actividad lúdica en el entorno de los Guzmanes cabe entender, en un plano metafórico y como exaltación de la vida solitaria, los versos 225-232 de la *Soledad al Gran Duque de Medina Sidonia*, de Espinosa (*Poesía... cit.*, 196):

Cifrado, pues, del bosque en verdes paños,	225
sobresalto la paz del conejuelo	
que acecha de las flores los engaños,	
árbitro de los vientos su recelo;	
mas, intimándole el temor de los daños	
y cometiendo la sospecha al vuelo,	230
se ve alcanzado el vuelo y la sospecha	
a un tiempo de los ojos y la flecha.	

⁴² Es la hipótesis de Juan Pedro Velázquez-Gaztelu, *Historia antigua y moderna de Sanlúcar de Barrameda*, ed. Manuel Romero Tallafigo (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1994, vol. II), 118-119. Este lugar de recreación ubicado en la ermita de San Sebastián, según consta en el legajo 2546 del ADMS, fue un espacio de diversión para D. Alonso durante su etapa de niñez. Además, a esta huerta o una similar, con rosales, jazmines y una jaula de pájaros, podría referirse Carranza, en su *Philosophía de las armas* (fol. 170v-171r), cuando describe la «casa de placer» del VII Duque. Andando el tiempo, Espinosa nos ha legado un testimonio sobre esta topografía guzmana en el *Bosque de Doña Ana*, donde se debía ubicar *La Presa* y seguramente su entorno playero más cercano, cuando Felipe IV, agasajado por el Conde de Niebla, se trasladó desde Sanlúcar al Puerto de Santa María (*Obra en prosa*, 391-392). Por lo demás, la afición del VII Duque por las quintas resultaba evidente no sólo en Sanlúcar; así, en el legajo 347 del ADMS consta una provisión expedida en Sanlúcar en 1580, haciendo donación de las huertas La Fortaleza y el Cañaveral al convento de Santo Domingo de Niebla.

⁴³ Desde el VII Duque hasta su primogénito, el Conde de Niebla, todavía en una Edad de Oro para su casa nobiliaria y en una actitud de *ocio* tanto literario como espiritual.

Desengaño o sólo Desengaño, como consta en los documentos del Archivo Ducal de Medina Sidonia. Dicha quinta se ubicaba, en efecto, junto a lo que sería la ermita de Nuestra Señora del Buen Viaje y el convento de San Jerónimo, hoy de Capuchinos o de Barrameda, que albergaba, a su vez, el primitivo santuario de Santa María de Barrameda, próximo al valle del arroyo de San Juan y la iglesia de San Antón del Valle. Es más, sobre esta topografía concreta a las afueras de Sanlúcar y en relación con el pintor de cámara de los Medina Sidonia, Francisco Ginete o Joanete, en 1605 este artista de origen flamenco compró en Jerez tanto pan de oro como aceite de linaza con el propósito de dorar los marcos de «los doze meses de el año de la güerta de su Excelencia»⁴⁴, o sea, la del Desengaño. Allí pintaría en 1635 siete bastidores grandes y dos ventanas de la jaula de pájaros, afición guzmaná de la que había quedado constancia ya en la *Philosophía de las armas*.

Además, el Conde de Niebla le encargó a Ginete un cuadro de altar para una de sus fundaciones en la ciudad, el convento de Capuchinos, así como dos lienzos grandes y varios de un tamaño más reducido para la casona del Desengaño, así como otros como exorno del Palacio ducal⁴⁵. No demasiado lejanos a esta huerta se encontraban también el puerto de Bonanza, o de Sanlúcar, y las grutas de los santos ermitaños⁴⁶, idílico lugar de retiro, esparcimiento y *ocio* cotidiano por la variedad de aves, plantas y otras delicias naturales que presentaba.

En lo que respecta al círculo humanístico hispalense, al decir de Carranza en su tratado, su itinerario se realizaba a caballo (fol. 69r), iniciándose desde el Palacio ducal de Medina Sidonia, aledaño a la Iglesia mayor⁴⁷, hasta llegar a tan apartado lugar, seguramente próximo a La Presa, la Algaida y Doñana, con el objeto de celebrar tales tertulias⁴⁸. Es más, este espacio arcade u otro similar a las afueras de Sanlúcar⁴⁹ podría

⁴⁴ Como consta en el legajo 2807 del ADMS, libranza 226; vid. igualmente: Fernando Cruz, *El patrimonio restaurado de la Basílica de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda* (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 2011), 99.

⁴⁵ ADMS, legajos 1002 y 3119; 3118, fol. 59v; y 3110, libranza 11. Sobre el Convento de Capuchinos: Fernando Cruz, “La casa ducal de Medina Sidonia y el Convento de Capuchinos de Sanlúcar de Barrameda: patronato y construcción”, *Laboratorio de Arte* 13 (2000): 79-101; e *id.*, *El convento sanluqueño de Capuchinos. Arte e historia de una fundación guzmaná* (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 2002).

⁴⁶ Véanse los artículos citados de Francisco J. Escobar: “¿Topografía o topotesia en el entorno espiritual del Conde de Niebla?...”; e *id.*, “*Restitutio eremiticae uitae et studia diuinitatis...*”.

⁴⁷ Espacio, por lo demás, que servía como enaltecimiento de la memoria del linaje, exhibición de riqueza y *escenografías domésticas*.

⁴⁸ Cf. «[...] y después de auer gozado [los contertulios] de las razones y subtiles dudas que el valeroso duque les puso, como quien sabía cumplidamente las partes de la destreza verdadera y celebrando mucho las viuas respuestas que daua a todas las cosas que le proponían con una rara cortesía y affable voluntad, honrrándolos mucho después de auer oýdo missa, les dio licencia y se fueron juntos en sus cauallos hazia el lugar do auían estado el día antes, hablando por el camino en la discreción y buen donayre con que este príncipe trataua las cosas de cauallería, encaresciendo la mucha parte que en todas tenía, sin hallar en él cosa que fuesse común; antes las juzgauan todas por tan excelentes y escogidas que unas ajustauan con su grandeza y otras la excedían, considerando su gran juyzio y marauilloso ingenio, y constante ánimo y en la perseuerancia que tenía en hazer mal a cauallos de ambas sillas en exercitar las armas, y tratar la música y seguyr la caça de la bolatería (cosa deleitosa al ánimo), y en montear y matar las fieras, al fin, lo hallaron cumplido en cosas que la mucha

haber inspirado acaso a Góngora en la concepción de los ambientes piscatorios de sus *soledades de ribera*, en palabras de Pedro Díaz de Ribas, hasta el punto de que le llegó a dedicar el afamado poeta una égloga al VII Duque tras su fallecimiento en 1615⁵⁰, en concreto, en el contexto de suntuosas ceremonias funerarias organizadas por su linajudo hijo como despliegue escenográfico de poder y virtud nobiliarios, al decir de Pedro Espinosa en su *Retrato del Duque de Medina Sidonia* (1629)⁵¹. Por lo

abilidad y en grande ánimo se quedan siempre esperando al uso, por ser las unas tan peligrosas y las otras tan difíciles, de las cuales hallauan cumplidamente adornada su tierna edad; y con esto lo juzgauan digno de memoria no menos gloriosa que la que el mundo da a sus pasados prometiendo su valor mayores cosas; y, aunque dexaron de tratar particularmente de sus raras partes por ocuparse en la destreza, no por esso los dexó la admiración de su grandeza; y con el contento que les daua esta consideración, llegaron al lugar señalado, donde se leuataron nuevas pláticas en admiración de las que auían tenido el día antes [...]» (fols. 69r-69v). Como refleja este pasaje de la *Philosophía de las armas*, si bien en las fronteras entre realidad y ficción, desde una dinámica similar se debían iniciar las tertulias; esto es, a partir de una cuestión o temas planteados por el VII Duque como arranque de cada sesión.

⁴⁹ Que constituía, como el propio palacio, otra prueba patrimonial más de la magnificencia y la transmisión generacional de tan acaudalado linaje.

⁵⁰ Sobre tales resonancias *piscatorias* y en el marco sociocultural de la polémica gongorina, el erudito Martín de Angulo y Pulgar, en su *Égloga fúnebre a Don Luys de Góngora...* (1638), se propuso establecer un correlato conceptual, en las fronteras entre realidad y ficción, respecto al fallecimiento de dos personajes *ilustres*: el VII Duque de Medina Sidonia y Góngora. De hecho, la elección de los dos interlocutores principales del poema, es decir Lícidas y Alcídón, constituye un rendido homenaje a la *Égloga piscatoria en la muerte del Duque de Medina Sidonia*, recogida en la sección o ciclo *Sylva fúnebre* del manuscrito Chacón y en diálogo, a su vez, con la inserción de esta modalidad *piscatoria* en la *Soledad segunda*, que tiene en calidad de interlocutores a Lícidas y Micón. En este contexto, preparo el estudio y edición de la *Égloga fúnebre* en el Proyecto de investigación, auspiciado por el Grupo Pólemos, *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, Projet CLEA 3-OBVIL, Université de Paris-Sorbonne, bajo la dirección de Mercedes Blanco (<http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/edition-digitale-et-etude-de-la-polemique-autour-de-gongora>). Para otros pormenores: Francisco J. Escobar, “Leer y editar a Góngora en el Siglo de Oro: Martín de Angulo o la forja (frustrada) de un cancionero de autor”, *Edad de Oro* 37 (2018): 96-118; *id.*, “En los «márgenes» de la polémica literaria: Góngora vindicado por Angulo y Pulgar”, *Controversias y poesía (De Garcilaso a Góngora)*, coord. Mercedes Blanco y Juan Montero (Sevilla: Universidad de Sevilla, con la colaboración de Projet Góngora – OBVIL Sorbonne Université – París, Grupo Poesía Andaluza del Siglo de Oro, Universidad de Sevilla, 2019), 343-367; *id.*, “*Égloga fúnebre a D. Luis de Góngora*, de Angulo y Pulgar: caracterización genérica, contexto sociocultural y paratextos”, en *Cancionero del Siglo de Oro. Forma y formas*, ed. Andrea Baldissera (Pavía: Ibis, 2019), 275-313; e *id.*, “*Ut musica pictura*: Góngora y la retórica sonoro-visual en unas anotaciones inéditas de Angulo y Pulgar al *Polifemo*”, *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 25.1 (2020): 44-77.

⁵¹ En efecto, entre otros episodios del período último del VII Duque, adquiere especial interés el de su fallecimiento, cogiendo de improviso al Conde de Niebla en su retiro onubense. De hecho, en su *Elogio al retrato del excelentísimo señor Don Manuel Alonso de Guzmán, duque de Medina Sidonia* (Málaga: Juan René, 1625), Espinosa refiere que acababa de edificarse la sanluqueña Iglesia de la Caridad, a instancias del VII Duque, cuando la «triste nueva le halló en su retiro de Huelva, en el mayor gusto de su vida, regando las lechugas con Diocleciano, que nada falta al que nada desea.»; asimismo, «Temió la herencia, señal que la merecía. Saludó la carga con gemido [...]» (*Obra en prosa*, 267). Véase una descripción detallada de las exequias fúnebres del VII Duque, que finalizaron con la toma de posesión del Conde de Niebla, tanto en Espinosa (*Obra en prosa*, 268-279) y el licenciado Alonso Rodríguez Gamarra, en su *Relación* dirigida al Conde (Archivo Histórico Nacional, Nobleza, Toledo, *Torrelaguna*,

demás, en su *Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia*, más que el cambio de eremita a cortesano por parte de Espinosa, se percibe, en contraste, cierto anhelo de retiro en estos espacios de la naturaleza como solaz y descanso de su actividad «áulica» al servicio del respetado noble. De esta manera, el pensamiento del Capellán, como culminación literaria de un ideal filosófico planteado ya con anterioridad por los humanistas sevillanos, estaría relacionado con la *filosofía cortesana moralizada* practicada años antes por el VII Duque y otras figuras representativas de su círculo ideológico como Mateo Vázquez de Leca (h. 1542-1591), Arzobispo de Sevilla, religioso de Carmona y secretario de Felipe II, por añadidura⁵². Precisamente a Vázquez el médico Fernando Valdés consagrará su *Tratado de la utilidad de la sangría en las viruelas y otras enfermedades de los muchachos* (1583), en los talleres de Hernando Díaz, esto es, donde se habían editado buena parte de las obras sufragadas por los Guzmanes⁵³, con octavas laudatorias del humanista Diego Girón, vinculado no sólo a Carranza sino también a Mal Lara⁵⁴.

En efecto, en esta transición hacia el gobierno autárquico del futuro VIII Duque de Medina Sidonia y XI Conde de Niebla, de la que fueron testigos de excepción Carranza, Espinosa y Góngora, entre otros preclaros hombres de letras⁵⁵, D. Alonso propició, en fin, la consolidación, en su entorno cultural, de un pensamiento espiritual y tendente hacia el neoestoicismo de espiritualidad cristiana. Este andamiaje conceptual o *Weltanschauung* se tradujo, de hecho, en una actitud de retiro solitario a las afueras de Sanlúcar en consonancia, al menos, en apariencia, con la vida cortesana, como se estaba gestando en su círculo elitista sevillano⁵⁶. Sobre este particular, el desengaño de D. Alonso en lo que hacía a la vida en la Corte, aunque hubiera sido favorecido por Felipe II, será prolongado por su hijo D. Manuel Alonso, que ni siquiera lo llegó a intentar, contentándose, en contraste, con reinar en sus

C-80, d. 11, impreso, 1615), como en Luis Salas Almela, *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia ... cit.*, 56-58; y para las del Conde de Niebla, *ibidem*, 58-59. Finalmente, en el legajo 956 del ADMS se halla una escritura de depósito del cuerpo del VII Duque realizada en La Caridad el 29 de julio de 1615, habiendo fallecido el noble el 26; también consta su inventario de bienes.

⁵² Y antes conocido como Vázquez de Alderete por su benefactor, el canónigo sevillano Diego Vázquez de Alderete. Para otros pormenores ceñidos a Vázquez de Leca, el entorno humanístico hispalense y el posicionamiento en la Corte, véase: Francisco J. Escobar, “Humanismo y espiritualidad en tiempos de Felipe II: posicionamiento profesional de Mal Lara, un cartapacio de Mateo Vázquez y Cervantes a los diecinueve años”, *E-Humanista. Journal of Iberian Studies* 35 (2017): 16-78.

⁵³ He consultado el ejemplar R/5735(1) de la Biblioteca Nacional de España. Contamos, además, con unas concordancias de esta obra al cuidado de M.^a Estela González de Fauve (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995).

⁵⁴ Este último tanto por lazos de parentesco como por razones de entorno cultural y magisterio; véase también: Francisco J. Escobar, “La obra poética de Juan de la Cueva en el entorno sevillano (con un excursus sobre sus vínculos con Diego Girón y Fernando de Herrera)”, *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche* 12 (2009): 35-70.

⁵⁵ Carranza incluso le dedicó al Conde de Niebla un prólogo en su tratado consagrado a la ley de injuria en el que elogia, de paso, al VII Duque con ingentes alabanzas.

⁵⁶ De ahí la naturaleza y significación filosófica de la cita de Carranza a propósito de una pregunta del VII Duque, como en sus tertulias culturales, con la que he comenzado el presente estudio.

dominios andaluces⁵⁷, al calor de sus tertulias formativas y representaciones teatrales en el Desengaño. Estos encuentros culturales fueron conjugados con sesiones de recogimiento espiritual en la cueva de los santos ermitaños, ambos enclaves próximos en las afueras de Sanlúcar⁵⁸.

Ahora bien, una vez analizados los paralelismos entre los dos Guzmanes a propósito del retiro a las afueras de Sanlúcar⁵⁹, pasaré a adentrarme, seguidamente, en el entorno humanístico del VII Duque, entre Sevilla y Sanlúcar, o lo que es lo mismo: el camino hacia lo que sería, andando el tiempo, la poesía de soledades por parte de Espinosa y Góngora.

LA ACADEMIA SEVILLANA SE DESPLAZA: CRONOLOGÍA, CONTEXTUALIZACIÓN Y FILOSOFÍA CORTESANA MORALIZADA EN TORNO AL VII DUQUE

Ubicada la topografía sanluqueña como marco natural para el retiro de los Medina Sidonia, procederé, en las páginas siguientes, a la propuesta de una cronología-marco con el objeto de contextualizar el mecenazgo literario de D. Alonso. En este sentido, cabe destacar, en primer lugar, que el encomio nobiliario al cuidado de los hombres de letras sevillanos se inicia en una fecha temprana cuando el VII Duque era todavía muy joven y se encontraba bajo la tutela de su madre, D^a Leonor Manrique de Sotomayor⁶⁰, a la que elogia Juan de Mal Lara en una epístola en latín dedicada al Duque en sus *In syntaxin scholia* (1567)⁶¹. En consonancia con este panegírico propagandístico, la loa del maestro de gramática a D. Alonso en el *Hércules animoso* puede datarse hacia 1565, por lo que el Duque contaría con unos quince años,

⁵⁷ Reinado compartido, entre cortesías protocolarias, con otro poderoso príncipe andaluz, su primo el Conde-Duque de Olivares. Para estas relaciones, que trataban de armonizar lazos de parentesco e intereses nobiliarios, *vid.* John Elliot, *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline* (New Haven – Londres: Yale University, 1986); con trad.: *El Conde Duque de Olivares. El político en una época en decadencia* (Barcelona: Crítica, 1990). Como contrapunto a la tesis de Elliot, me indica Salas Almela que, durante las distintas vicisitudes que experimentaron tales vínculos, primó más la «fuerza de la sangre» que sus ambiciones personales.

⁵⁸ Como analizo, desde diferentes prismas conceptuales y contextuales, en “¿Topografía o toposesia en el entorno espiritual del Conde de Niebla?...” y “*Restitutio eremiticae uitae et studia diuinitatis...*”.

⁵⁹ Lo que explicaría, por tanto, la inclinación de ambos por el recogimiento espiritual como eremitas y sus respectivas labores cristianas destinadas a la caridad.

⁶⁰ Véase para otras noticias de interés: Fernando Cruz, “Juan Pedro Livadote al servicio de la Condesa de Niebla: el Convento de Madre de Dios (1574-1576)”, *Laboratorio de Arte* 22 (2010): 131-164.

⁶¹ *Ioannis Mallarae hispalen. in Syntaxin Scholia... Phraseon latino hispanicarum thesaurus... accessit totius Prosodiae ratio quam breuissima* (Sevilla: Hernando Díaz, 1567). Me he servido del ejemplar R/6259 de la Biblioteca Nacional de España. Otros ejemplares, en cambio, resultan mútilos de portada y/o de preliminares, como los custodiados en la Biblioteca General Universitaria de Sevilla y la Universidad de Granada.

siendo su maestro de esgrima, por entonces, el capitán Carranza⁶². Un año después tuvieron lugar las capitulaciones matrimoniales entre el VII Duque y la hija de los príncipes de Éboli, circunstancia, además, en la que redactó Mal Lara la epístola dirigida a D. Alonso, aunque la obra se publicase en 1567. Sobre estas bodas en concreto, en el folio 138v del manuscrito 3948 de la Biblioteca Nacional de España se halla el poema de Baltasar del Alcázar en septetos-lira *A la duquesa de Medina Sidonia* («Quexábase de amor la pastorcilla»)⁶³. Los versos 9-10 aluden, por una parte,

⁶² A estos textos les dedico un estudio pormenorizado en la monografía referida sobre Mal Lara y su entorno humanístico. Con todo, interés tiene recordar por ahora la relevancia de la iconografía estoico-cristiana de Hércules para los Guzmanes y la Casa ducal de Medina Sidonia; véanse los versos de Espinosa en el *Elogio* al Conde de Niebla consagrados a Alcides y la Hidra, así como alusiones concretas a las calderas de su blasón y Sanlúcar, en calidad de *señor en sus dominios* (*Obra en prosa*, 252-253); además: Ramón Corzo, “El Hombre de las serpientes, Hércules y Laocoonte en el Renacimiento español”, en *Temas de Estética y Arte* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2009), 85-125. En cuanto a la importancia de los paratextos como un medio retórico destinado al encomio nobiliario de los Guzmanes: Araceli Guillaume-Alonso, “Construir la memoria y exaltar el linaje: El paratexto al servicio de los Guzmanes”, en *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVI*, ed. M.^a Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (Madrid: Casa Velázquez, 2007), 293-306; véase también de la misma autora: “Señorío y monarquía: El ducado de Medina Sidonia y la política imperial”, en *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, ed. Francisco Sánchez-Montes y Juan Luis Castellano (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. IV), 347-364.

⁶³ Se refiere Alcázar, en efecto, a las nupcias de D.^a Ana de Silva con el VII Duque, con capitulaciones matrimoniales en 1566 y que se llevaron a término el 4 de marzo de 1574. Puede leerse el poema en sendas ediciones de Baltasar del Alcázar al cuidado de Valentín Núñez, así *Obra poética* (Madrid: Cátedra, 2001), 322, como también *Poesía* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012), 148:

A la duquesa de Medina Sidonia

Quejábase de amor la pastorcilla
nacida en la gran silva lusitana,
viendo que su belleza soberana,
su ingenio y su valor no permitía
humana compañía, 5
y así, le convenía
seguir el ejercicio de Diana.
Díjole Amor: «Alégrate pastora
que donde paga el Betis el usado
tributo al bravo mar, reside y mora 10
el glorioso Alfonso, reservado
de mí para tu lado,
como un hábito justo
cortado a la medida de tu gusto».

En cuanto a este manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, que incluye, además de poemas de Alcázar, *Obras* del doctor y sacerdote sevillano Juan de Salinas (1559-1643), cabe referir que presenta visibles conexiones literarias con el entorno ducal de Medina Sidonia, sobre todo, en lo que respecta al círculo cultural de D. Alonso y sus hijos: el Conde de Niebla y el Patriarca de Indias.

de *evidentia*, sino por desvelar, a las claras, el nombre del artífice y su representación fidedigna, o al «vivo», de su modelo. Por esta razón, los versos 7-8 de Alcázar aluden al proceso de canonización de Carranza mediante el retrato, o lo que es lo mismo, técnica propagandística recurrente en la Corte del VII Duque sustentada sobre la metodología humanística de Mal Lara. Con todo, como contrapunto a mi hipótesis, se viene argumentando que «Vázquez» (v. 4) podría tratarse del pintor nacido en Ronda hacia 1575 y fallecido en 1645⁶⁸. Por mi parte, propongo, en cambio, que el retrato aplaudido por Alcázar sea justamente el que figura en la portada del libro de

a quien las bellas Gracias gracia dieron 815
y a Venus por idëa le pusieron.

Vëo el Baptista Vásques en Seuilla
con inuención, debuxos excelentes,
ymitando con arte no senzilla,
d'artificio y de manos diligentes;
al que en sus obras haze marauilla 820
ser todas sus figuras diferentes,
siendo raro'scultor en lo perfecto
y sobre tal pintor gran architecto;

el qual, viendo el valor que de Carrança 825
la fama por el orbe auía estendido
(quanto de tierra firme y más alcança),
al biuo, su retrato assí ha esculpido,
que por tiempos no sienta más mudança
de verse el natural enuegecido; 830
pero todos dirán: «Este es el mismo
que halló en la destreza un hondo abismo».

Este retrato enseña aquel claro hombre,
la rara juuentud, virtud, bieza,
el que ganó por sí otro nueuo nombre, 835
autor a todo el mundo de destreza,
y que quando lo vëan, más assombre,
poniendo arte en las armas con firmeza;
el que la gëometría haze fuerte
y da reparo a tretas de la muerte. 840

Glóriate, Seuilla, de las manos
que a los hijos has dado por tu gloria;
porqu'el uno hará los braços vanos
del que piensa auer d'armas gran victoria;
el otro, con intentos más que humanos, 845
haze de sí y del fuerte tal memoria
que se dirá: «Baptista esto hazía
y Carrança el contento le deuía». (*Hércules animoso*, cit., 915-916).

⁶⁸ Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, 326, n. 4; y *Poesía*, 152, n. 4. Este pintor rondeño, aunque afincado en Sevilla, se convirtió en uno de los principales rivales de Francisco Pacheco, si bien este lo recuerda en su *Arte de la pintura*. Además, ambos colaboraron en el proyecto iconográfico del túmulo de Felipe II en 1598.

Carranza, tan celebrado por los humanistas sevillanos⁶⁹. Tanto es así que fue parodiado por el canónigo Pacheco en su ciclo epigramático⁷⁰ y, claro está, conocido por Alcázar al estar integrado en el círculo de amistades de Mal Lara, de ahí los encarecidos elogios del maestro de gramática al Marcial sevillano en el *Hércules*. Es más, no estamos ante el pintor Alonso Vázquez por razones de cronología, dado que si Carranza concluyó la *Philosophía de las armas* en 1569, según su testimonio y así consta en el colofón del libro, el artista de Ronda no había nacido aún; si este, por el contrario, realizó el hipotético encargo para su impresión en 1582, a lo sumo, tendría siete años, hecho, por tanto, improbable. Como aval de mi propuesta de atribución cabe añadir, además, que el posible retrato de Carranza por el rondeño Vázquez no

⁶⁹ De hecho, ensalzaron la *Philosophía de las armas* los otros dos contertulios asiduos en la Corte de D. Alonso, es decir, Mosquera de Figueroa y Fernando de Herrera, quienes incluyeron sendos poemas en sus preliminares; la ausencia de Mal Lara en estos preliminares se justifica puesto que en 1582, año de la impresión del libro, este había ya fallecido. Por tanto, los ingenios sevillanos aplaudieron de forma coral esta obra de y en torno a Carranza.

⁷⁰ Es más, cabría la posibilidad incluso de que Carranza le hubiera encargado al canónigo un poema preliminar, al igual que habían procedido Herrera y Mosquera de Figueroa, como glorificación de su *Philosophía de las armas*, por lo que su ciclo epigramático podría considerarse un agudo contrapunto retórico y ético, al tiempo, por parte del canónigo. Pacheco, en consecuencia, podría haber *contrabecheo* en sus epigramas, como respuesta poética, el *modus operandi* encomiástico de sus coetáneos hispalenses, a modo de antídoto casi apotropaico contra las malsanas influencias de poder irradiadas por el VII Duque y su restringido círculo humanístico, al que, seguramente, el canónigo jerezano debió tratar de acceder sin éxito. Este entorno perseguía, en efecto, una función propagandística y de afinidades electivas, de manera que, junto a las tertulias instructivas para la formación del «perfecto» cortesano también habría ocasión, a buen seguro, para tratos, acuerdos y negocios como la financiación de libros realizados por los humanistas más allegados al Duque, de ahí las dedicatorias y sus procedimientos retóricos en virtud del encomio nobiliario. Sin embargo, Pacheco, pese a su anhelo de imperturbabilidad anímica y visos de modesta actitud moral, no renunció tampoco, como estos coetáneos suyos, a ambiciones personales hasta el punto de que trató de medrar en la Corte. Así, al igual que Carranza, solicitó el apoyo de Mateo Vázquez, quien estuvo durante estos años de éxito «carranzino», como dirá el pintor Pacheco, muy en contacto con el joven secretario de Felipe II y Arias Montano, al tiempo que se carteaba con el VII Duque, no sólo sobre asuntos relativos al «yermo» y la vida retirada sino también a propósitos de negocios cortesanos. En cualquier caso, Pacheco se sumaría así, con estos versos, a una selecta nómina de hombres de letras que prestaron su talento literario al que estaba llamado a ser célebre no sólo por las armas hacia 1565 sino también por su publicitado tratado de esgrima en la Sevilla áurea, incluso siendo mitificado Carranza casi a la altura de una «divinidad». La diferencia principal entre estos versos de Pacheco y los de otros hombres de letras viene dada, en contraste, por su gracejo y *sal* poética que hacían de la fama del héroe una suerte de retrato paródico-satírico, es decir, otro testimonio más para la *poética de la gracia* en el Siglo de Oro. Así, un término como «*ferrera*», con el que arrancaba uno de los epigramas, recuerda, de un lado, al Maniferro cervantino del patio de Monipodio, y, de otro, a Herrera, uno de los encargados de enaltecer la *Philosophía de las armas* en los preliminares. Su apodo bélico Ferrabel fue evocado, de hecho, por Mal Lara en el *Hércules* junto al de Charilao para Carranza, los dos grandes amigos, en fin, representados siempre juntos en este poema mitográfico como héroes épicos en el entorno ducal de Medina Sidonia y en ambientes tertulianos como los de este noble; poema también el *Hércules*, junto a *La Psyche*, parodiados, recuérdese, por el propio Pacheco en su *Sátira contra la mala poesía o apologética en defensa del divino Dueñas*, al quedarse ambos «sin abrigo», o lo que es lo mismo, sin edición impresa, pese a tan influyentes mecenas de por medio, como el VII Duque de Medina Sidonia o el Conde de Gelves.

se ha localizado hasta el momento, frente al de Juan Bautista Vázquez, tan vitoreado y vituperado, al tiempo, en la Sevilla del Siglo de Oro.

Precisamente en 1569, año en el que Carranza concluía su *Philosophía de las armas*, con ovaciones corales al unísono de Alcázar y otros sevillanos ilustres, D. Alonso, recién casado con D^a Ana, contaba tan sólo con diecinueve años. Asistimos, por lo demás, a un período de transición para la *Academia* hispalense en el que, todavía con el recuerdo vivo de Mal Lara por su reciente fallecimiento, veía la luz en 1572 la *Relación de la guerra de Cípre y Batalla naval de Lepanto*, dedicada por Fernando de Herrera al Duque⁷¹. Y es que el poeta, quien por entonces estaba asistiendo en Sanlúcar a las tertulias referidas entre amigos sevillanos, llevaría a cabo, al frente de esta obra, un prólogo-dedicatoria que perpetuaba, entre otros aspectos, el tono y estrategias retóricas empleados por Mal Lara en sus escritos laudatorios consagrados al noble⁷². Andando el tiempo, en concreto, una década después, cuando se publica la *Philosophía de las armas*⁷³, el Duque contaba con treinta y dos años⁷⁴, coyuntura en la que Herrera había visto ya editadas sus *Anotaciones* a Garcilaso de la Vega, mientras que el prócer rechazaba no sólo la presidencia del Consejo de Indias sino también de la Casa de la Contratación. De hecho, decidió centrarse en la vigilancia de la frontera africana en el Estrecho de Gibraltar, las relaciones comerciales y espirituales con el Nuevo Mundo, actividad que dejaría alguna huella en la égloga piscatoria que le dedicase Góngora, así como el gobierno de Milán, cargo este del que sería relevado de manera temporal⁷⁵. Se trataba, en definitiva, de una estrecha colaboración con Felipe II que dejaba ver el poder señorial del noble durante este período, incluyendo los continentes mencionados en los que irradiaba por entonces su política regente.

Como puede advertirse, son años, por tanto, en los que D. Alonso mantiene una intensa relación profesional con el secretario y consejero del monarca, Mateo Vázquez, quien participó en la captura del rebelde Antonio Pérez⁷⁶, al tiempo que

⁷¹ *Relación de la guerra de Cípre, y suceso de la batalla Naval de Lepanto escrito por Fernando de Herrera...* (Sevilla: Alonso Picardo, 1572); Biblioteca Nacional de España, R/3794 y U/2524. Véase sobre los avatares y vicisitudes editoriales de esta obra: Juan Montero, “Fernando de Herrera, *Relación de la guerra de Cípre y suceso de la batalla naval de Lepanto* (Sevilla, 1572): dos ediciones”, en *Homenaje al profesor Klaus Wagner: geb hin und lerne*, coord. Piedad Bolaños, Aurora Domínguez y Mercedes de los Reyes (Sevilla: Universidad, 2007, vol. I), 339-353; Francisco J. Escobar, “*Calliope oubliée par l’action de Thalie: métadiscours poétique et théâtre humaniste. À propos de Juan de Mal Lara et de Cristóbal Mosquera de Figueroa*”, en *Les genres littéraires de la mémoire dans l’Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, ed. Pierre Demarolle y Marie Roig (Nancy: Université de Nancy II, 2008), 165-185; e *id.*, “Una fuente desconocida para la *Descripción de la Galera Real* (con unos paralelos textuales en la obra de Cristóbal Mosquera de Figueroa y Juan de Mal Lara)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58. 2 (2010): 663-689.

⁷² Ese mismo año, justamente, recibiría el Duque una dispensa papal relativa a su matrimonio en 1566 con la hija de los príncipes de Éboli. Son datos todos ellos que analizo en el estudio monográfico sobre Mal Lara y su entorno humanístico.

⁷³ Año, al tiempo, como se sabe, de la impresión de los versos tanto de Fernando de Herrera como de Juan de la Cueva.

⁷⁴ En tanto que, dos años antes, Carranza había estado a su servicio en la campaña del Algarve.

⁷⁵ En los legajos 967 y 968 del ADMS se localizan, por cierto, varios documentos entre 1581 y 1582 sobre los gastos de la estancia del VII Duque en Milán.

⁷⁶ Con el que rivalizaría el influyente religioso en los grupos de poder de la Corte.

protagonizaba ásperos enfrentamientos con la Princesa de Éboli, madre de la esposa del VII Duque⁷⁷. De manera análoga, en estas afinidades «electivas», D. Alonso solicitó el parecer de Vázquez sobre distintos asuntos como los sistemas comerciales con Indias, si bien, en su intercambio epistolar, así, en una carta con fecha del 5 de noviembre de 1583, sale a relucir el interés del VII Duque por el «yermo» y la vida retirada, en palabras del secretario del rey⁷⁸. Resultaba, en consecuencia, una visión filosófico-espiritual compartida por ambos y compatible, a la par, con el *negocio* cortesano, según he apuntado en los casos del VII Duque y el Conde de Niebla. De hecho, este «yermo del mundo» estaría asociado a un cargo de responsabilidad del comercio de Indias por parte del VII Duque junto a Felipe II y Vázquez en la Corte, que no llegaría a buen puerto⁷⁹.

Incluso esta línea bífida o bifronte de actuación, que armonizaba el *ocio* estoico con el trasiego cortesano, no se circunscribió de un modo exclusivo al entorno sevillano, como refleja la *Philosophía de las armas*, sino que dejaría su huella en otras obras de esos años relacionadas con Mateo Vázquez como la *Philosophía cortesana moralizada* (1587), del segoviano Alonso de Barros, copartícipe, a su vez, de los preliminares, junto a Vicente Espinel, del *Guzmán de Alfarache* (1599) por Mateo Alemán y su «atalaya de la vida»⁸⁰. A la *Philosophía cortesana moralizada*, por cierto, brindaría Cervantes el soneto laudatorio «Cual vemos del rosado y rico oriente», además de redactar, durante su período de cautiverio, la epístola moral, con palmarios ecos horacianos, a Vázquez, relacionado con Ascanio Colonna⁸¹, a quien está dedicada *La Galatea*⁸². Finalmente, no cabe olvidar que esta corriente estoico-

⁷⁷ Estos tratos del VII Duque con Mateo Vázquez no debían agradar, en efecto, a D^a Ana de Silva, al ver perjudicada a su madre. Véanse para estos círculos y bandajes de poder: José Martínez Millán, “Grupos de poder en la Corte durante el reinado de Felipe II: la facción ebolista, 1554-1573”, en *Instituciones y élites de poder en la Monarquía Hispánica durante el siglo XVI*, ed. José Martínez Millán (Madrid: Universidad Autónoma, 1992), 137-197.

⁷⁸ Con puntos de encuentro, además, respecto a una obra relacionada con la dinastía de los Guzmanes, *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, cuando Pánfilo, en el libro tercero recuerda «que para quien ama es yermo / la populosa ciudad, / porque todo es soledad, / donde los ojos no ven / el objeto de su bien.»; puede leerse en la edición de Julián González Barrera (Madrid: Cátedra, 2016), 398.

⁷⁹ Así lo pone de relieve la correspondencia epistolar entre el VII Duque y Mateo Vázquez; *vid.* Luis Salas Almela, “Un cargo para el Duque de Medina Sidonia ...”, 18, 20-22, 24, 26-27 y 31-34.

⁸⁰ Cf. el «Elogio de Alonso de Barros, criado del Rey nuestro Señor, en alabanza deste libro y de Mateo Alemán, su autor» y el «*Ad Guzmanum de Alfarache, Vincentii Spinelli Epigramma*», que pueden leerse en la edición de Luis Gómez Canseco (Madrid: Real Academia Española, 2012). Recuérdese, en este contexto, que Vicente Espinel estuvo al servicio del VII Duque durante su estancia en Milán. En cuanto a la siempre interesante obra de Alonso de Barros, puede leerse en la edición crítica, con estudio preliminar, de Ernesto Lucero (Madrid: Polifemo, 2019); para otros pormenores, véase también de este investigador: “La dedicatoria de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros a Mateo Vázquez de Lecca”, *Librosdelacorte* 18 (2019): 33-53; accesible en: <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2019.11.18.002>.

⁸¹ Cf. Pacheco, quien mantenía, por cierto, vínculos con el sobrino homónimo del secretario, en su *Arte de la pintura* (418); se trata, en efecto, de un pasaje en el que evoca a Luis de Vargas, amigo de Mal Lara y Arias Montano, e integrado en el entorno profesional del VII Duque.

⁸² Como exhibía no sólo sus preliminares sino ya, de entrada, la propia portada del libro, con la columna o colonna Trajana como emblema heráldico o blasón del dedicatario. *La Galatea* fue

cristiana ligada a asuntos cortesanos bajo la égida del VII Duque y con Vázquez como telón de fondo no impediría tampoco el cultivo de un visible hedonismo epicúreo, que habría de prolongarse en el entorno literario del Conde de Niebla (baste recordar a Góngora). Ello explicaría, por lo demás, el retiro en la naturaleza conforme al ideal del *vivere secundum naturam* por parte de ambos próceres a las afueras de Sanlúcar, bien alejados, pues, de la vida palaciega cotidiana, no sólo por razones culturales sino como un desahogo profesional, espiritual y humano. En cualquier caso, en el arco cronológico comprendido entre 1565 y 1582 los humanistas sevillanos dirigieron su atención hacia el VII Duque con el firme propósito de obtener su mecenazgo y patrocinio⁸³. Aprovecharon, entre otras vicisitudes, que Carranza ejercía como preceptor suyo en la destreza de las armas, en tanto que lo acompañaba en empresas militares. Por ello, con el asentamiento del afamado capitán en Sanlúcar, a petición del noble⁸⁴, el círculo erudito hispalense *se desplazaba* hasta el punto de que los lazos profesionales de tal *Academia itinerante*⁸⁵ se arraigaron en esta soberana villa gracias a una serie de reuniones que tenían lugar en dicho enclave geográfico y, con seguridad, en el sevillano Palacio del Duque. Sin embargo, con el tiempo, coincidiendo con el declive de la carrera militar del noble, estos hombres de letras fueron aminorando dicha relación, mientras que el renombrado Guzmán iría intensificando, en cambio, una vida sustentada en el retiro y el recogimiento espiritual⁸⁶.

redactada, al igual que *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, con una voluntad partidista hacia el grupo político castellanista de Vázquez y otras figuras influyentes como D. Diego de Cabrera y Bovadilla, III Conde de Chinchón, frente al romanista liderado, entre otros, por Antonio Pérez; *vid.* el estudio introductorio de Antonio Rey y Florencio Sevilla en Miguel de Cervantes Saavedra, *El gallardo español. La casa de los celos* (Madrid: Alianza, 1997), XLV-XLV; así como la edición citada de *La Galatea*, al cuidado de Juan Montero y en colaboración de Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, 3 ss.; por lo demás, la epístola a Vázquez puede leerse íntegra en Miguel de Cervantes Saavedra, *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos (Madrid: Clásico Castalia, 1981, vol. II), 337-346. Por otra parte, se ha conjeturado que Cervantes conociese ya a Mateo Vázquez en el Colegio de la Compañía de Jesús en Sevilla; *vid.* Andrés Trapiello, *Las vidas de Miguel de Cervantes* (Hospitalet: Ediciones Folio, 2004), 38-39. Por lo demás, en los estudios cervantinos actuales, se ha venido proponiendo que, en *La Galatea*, Larsileo, por su oficio de secretario, aluda a Mateo Vázquez, en tanto que Lauso podría encubrir, en contraste, el nombre de Cervantes. Por último, para la epístola de Cervantes a Vázquez: José Luis Gonzalo Sánchez-Melero, *La «Epístola a Mateo Vázquez»: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010); incluye otros estudios parciales del autor sobre el poema de Cervantes y una amplia bibliografía a propósito de esta cuestión; véase también de este autor: “Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros”, *Hispania* 221 (2005): 813-846, así como “Mateo Vázquez de Leca: la construcción heráldica de una discutida identidad noble en la corte de Felipe II”, en *A Investigação sobre heráldica e sigilografia na península ibérica: entre a tradição e a inovação*, dirs. Maria do Rosário Barbosa Morujão y Manuel Joaquín Salamanca López (Coimbra: CHSC, 2018): 265-282.

⁸³ Contando el noble entre quince años y, al final del *floruit* de sus tertulias entre hombres de letras sevillanos, algo más de treinta.

⁸⁴ Como recuerda el capitán sevillano en su prólogo dedicado al VII Duque en la *Philosophía de las armas*.

⁸⁵ Como fue, igualmente, itinerante la imprenta de Díaz mientras se asentaba en Sanlúcar.

⁸⁶ En consonancia con los ideales filosóficos de aliento estoico iniciados en el entorno humanístico sevillano y que alcanzarán su plenitud en la *Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia*, de Espinosa.

A la vista de lo expuesto hasta el momento, puedo precisar, en síntesis, para este incipiente entorno cultural de D. Alonso, una primera etapa, todavía en vida Mal Lara, desde 1565 hasta 1571. Una vez fallecido el reputado maestro de gramática y latinidad, tendría lugar un paulatino incremento de obras no sólo consagradas al noble entre 1572 y hasta *ca.* 1582⁸⁷, sino también a otros miembros de su dinastía, como apuntase ya el humanista en pasajes del *Hércules* ofrendados al Marqués de Ayamonte y el Duque de Béjar. Y es que el encomio nobiliario por parte de estos eruditos alcanzó, con una pretensión más ambiciosa y como posicionamiento literario, a otros influyentes mecenas de la estirpe Guzmán y Zúñiga⁸⁸, como haría, en fin, con el tiempo, Góngora.

MAL LARA Y CARRANZA, IDEÓLOGOS DE LOS GUZMANES: EL CAMINO HACIA EL MECENAZGO DEL CONDE DE NIEBLA

Como he resumido con anterioridad, entre los principales exponentes de este círculo elitista de la Sevilla áurea en el que la *Academia se desplazaba*⁸⁹, destaca, en un lugar preeminente, Juan de Mal Lara, bajo el apodo de Meliso en estas tertulias, según reflejan la *Philosophía de las armas* y el *Hércules animoso*. Tanto es así que sus anhelos para la obtención del mecenazgo literario se ponen de manifiesto en el *Hércules* (h. 1565), los *In Syntaxin scholia* (1567), el *Recibimiento de Sevilla a Felipe II* (1570) y la *Descripción de la Galera Real* (1571), obras en las que, al margen de elogios puntuales a la dinastía Guzmán y Zúñiga, sobresalen, en particular, los versos dedicados a un todavía bisoño D. Alonso y su preceptor Carranza en el poema mitográfico consagrado a Alcides. Sobre este particular, Mal Lara trae a colación, entre tintes narrativos y descriptivos, una clase de esgrima, que él presencié en calidad de testigo⁹⁰, el retrato del capitán por Bautista Vázquez al frente de la *Philosophía de las armas*, así como su estancia o estadía en Sanlúcar en las posesiones del Duque⁹¹.

⁸⁷ Con algún caso puntual, como *La Caridad Guzmanesca*, del dominico fray Pedro Beltrán, que llegaría hasta 1612 aproximadamente (Biblioteca Nacional de España, MSS/188); *vid.*: *La Charidad Guzmanesca*, pról. Pedro Barbadillo Delgado (Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento – Imp. Sta. Teresa, 1948); con reimp.: 1990; y José Antonio Calderón Quijano, *Sanlúcar en la «Charidad Guzmanesca», de fray Pedro Beltrán* (s. l.: s. n., 1990). Analizo detenidamente esta obra en la monografía referida como transición moduladora entre la filosofía estética de estos humanistas sevillanos en torno al ducado de Medina Sidonia y la *nueva poesía* en torno al Conde de Niebla. Por otra parte, recuérdese el vínculo directo de Santo Domingo de Guzmán con la genealogía de los Guzmanes, según reflejan tanto el texto de Carranza a D. Manuel Alonso en su tratado sobre la injuria, como la propia iconografía de la Basílica de la Caridad y su representación efrástica en la *Charidad cristiana* por Beltrán, quien hace entroncar el linaje de los Guzmanes con el del Santo.

⁸⁸ Textos que estudio en la monografía dedicada a Mal Lara en su contexto humanístico.

⁸⁹ Disfrutando, al tiempo, del mecenazgo ya fuese del Conde de Gelves, en la finca Merlina, o del VII Duque en sus posesiones hispalenses y sanluqueñas.

⁹⁰ La relación de Mal Lara con hombres de armas y letras no se limitó exclusivamente a Carranza, habida cuenta de que redactó el soneto laudatorio «El generoso amor en virtud clara» para los *Coloquios* (Lisboa: Manuel Juan, 1568, 307) del soldado Baltasar de Collazos; véase: Sara Sánchez Bellido, *Estudio y edición de los «Coloquios» de Baltasar de Collazos* (Tesis doctoral dirigida por Ana Vian Herrero, Madrid: Universidad Complutense, 2013), 29, 41-43, 53, 61, (n. 70), 238-239 y 307; también

En efecto, en tal cercanía entre estos humanistas sevillanos y D. Alonso, Mal Lara y Carranza eran especialmente asiduos a las reuniones literarias, como explica el capitán de la Orden de Cristo en su libro sobre la filosofía de las armas, con cuyos preceptos se formó el joven noble⁹². Sobre este particular, el retrato bosquejado de los contertulios como hombres doctos y «por la grandeza de sus ingenios entre todos esclarecidos» apunta hacia la hipótesis de que se trataba de una representación de su entorno humanístico, *académico* o de tertulia cultural, aunque evidencie, claro está, elementos intrínsecos a la ficción literaria. Así lo reflejan, al menos, los nombres simbólicos, portadores de una similitud fónica respecto a los verdaderos, por ejemplo,

de la misma autora en lo que atañe a la caracterización genérica: “El humor como recurso dialéctico y de mimesis conversacional en el diálogo renacentista: los *Coloquios* de Baltasar de Collazos”, *Cuadernos de Aleph* 6 (2014): 126-136; y “Nuevo acercamiento a las relaciones entre los *Coloquios* de Baltasar de Collazos y la literatura picaresca”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro* 3 (2014): 27-44. Se trata, en efecto, de una obra con puntos de encuentro respecto al género del diálogo, esto es, como en la *Philosophía de las armas*, con sabor picaresco, o en los poemas mitográficos de Mal Lara, por tanto, de notable interés en la *Academia* hispalense, como pongo de relieve en el estudio preliminar, notas y edición crítica a Juan de Mal Lara, *Poesía dispersa (vernáculos y latina)*, *Hércules animoso* y *La Psyche* (Méjico: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2015, 5 vols). Por lo demás, el humanista sevillano, para redactar esta *laus* que presenta una factura similar a otros poemas preliminares suyos, se sirvió de alusiones, con notas remozadas de estoicismo cristiano a partir de virtudes humanas y divinas, «templada razón», «prudencia» y «justicia». Las acompañó, además, de cierta pátina de neoplatonismo filigráfico atendiendo a la *visio* («El generoso amor en virtud clara / sus ojos penetrantes imprimía»). En cualquier caso, el soneto integral es el siguiente:

Soneto del Maestro Juan de Malara

El generoso amor en virtud clara
 sus ojos penetrantes imprimía,
 dándole aquel favor filosofía
 que la humana y divina luz declara.
 Con prudencia de todo mal se ampara, 5
 el ánimo y valor lo defendía,
 la templada razón lo entretenía
 y justicia lo que es igual aclara.
 Desde niño en amor puro se inflama
 Baltasar de Collazos, a quien Marte 10
 y Palas adornaron por su parte.
 Él demuestra en su noble y verde rama,
 escribiendo en diálogos, cuánto ama
 letras, armas, valor, industria y arte.

⁹¹ Textos que analizo, de forma pormenorizada, en el estudio dedicado al entorno humanístico de Mal Lara.

⁹² El pasaje dice así (fols. 10 ss.): «Solían a esta consideración juntarse en el lugar señalado algunos hombres doctos que, por la grandeza de sus ingenios, eran entre todos esclarecidos, los cuales, a hora del conocimiento de las ciencias y propiedades de yeruas, a ora de las particulares grandezas desta casa sabia y grauemente tratauan; y entre ellos los más continuos eran [...] Charialo y Meliso, diuersos en estudios, porque el uno conuiene a saber Charilao, auíendose exercitado en la destreza, con el uso que della tenía, auía alcançado entre los suyos algún nombre; el otro, que era Meliso, maestro de todas las disciplinas, doctísimo en las mathemáticas, hecho illustre con la gran erudición y varias letras, y con la bondad natural suya, acompañada de un raro ingenio, a todos era muy acepto».

Meliso = *Mal Lara*, siguiendo el recurso retórico-estilístico empleado en la Academia pontaniana, Meliseo era el apodo de hecho de Pontano en el sentido de ‘poeta dulce como la miel’, y otros círculos eruditos similares⁹³. Se hace necesario leer, en consecuencia, estos nombres *parlantes* en clave, al igual que sucede en el *Hércules*⁹⁴, sobre todo habida cuenta de que Carranza indica, en una nota de sus *marginalia*, que Charilao representa el parecer del propio autor (fol. 23r)⁹⁵. Además, en concordia con la semejanza perceptible entre el arranque fónico de los nombres atribuidos y el de los apodos *sub specie bucolica*, Luis Pacheco de Narváez⁹⁶, en el proemio al lector de su *Compendio de la filosofía y destreza de las armas de Gerónimo de Carranza* (1612)⁹⁷, desentraña algunas de estas claves, recuperadas, años después, en *Engaño y desengaño de los errores que se han querido introducir en la destreza de las armas* (Madrid: Emprenta del Reyno, 1635, fol. 47)⁹⁸.

⁹³ Meliso se erige como el contertulio que reúne el mayor número de cualidades, habida cuenta de que es «maestro de todas las disciplinas, doctísimo en las matemáticas, hecho ilustre con la gran erudición y varias letras, y con la bondad natural suya acompañada de un raro ingenio y a todos muy acepto».

⁹⁴ En ambas obras coinciden los personajes de Charilao y Meliso como máscaras ficticias, *alias* o *heterónimos* de Carranza y Mal Lara, respectivamente.

⁹⁵ Más adelante, en el fol. 142r, no sólo se recuerda a Carranza como «author» bajo el *alter ego* de Charilao sino también se exalta la ímproba labor de Mal Lara en el campo de la retórica y la oratoria, en compañía de Herrera como modelo de poeta junto a Virgilio y Garcilaso (recuérdese, en este contexto, la significación de las *Anotaciones* del Divino): «Y si acaso a de tratar de rhetórica o oratoria dexé de seguyr a Demónsthenes, Hermógenes, Cicerón, Quintiliano o Iuan de Malara. [...] Y si a de escriuir poesía que no siga a Homero y mire a Virgilio o a Fernando de Herrera, o a Garcilaso en español». Este procedimiento simbólico-estilístico contextualizaría, de manera análoga, composiciones redactadas en este entorno humanístico como la égloga de Herrera «Este es el fresco puesto, esta la fuente», ca. 1559, en la que el poeta adoptaría el nombre *parlante* Iolas y los Condes de Gelves las máscaras ficticias de Albano y Leucotea. Mediante un artificio similar cabría entender la égloga «Paçed, mis vacas, junto al claro río», de hacia 1567, que Cuevas atribuye a Mosquera de Figueroa bajo el sobrenombre de Meliseo, como el adoptado por Pontano en su Academia, como he indicado, por sus amores hacia Cintia; cf. Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas (Madrid: Cátedra, 1997); así lo refiere este editor en 233; puede leerse íntegra la composición en 233-238. Asimismo, una elegía de Herrera, con data de hacia 1568, asocia a «Moxquera» con «Cintia» (238-242). Repárese, por lo demás, como se ha indicado ya, el paralelismo fónico entre el apodo Meliseo, que atribuye Cuevas a Mosquera, y el de Meliso respecto a Mal Lara, ambos con resonancias simbólicas pontanianas. En cualquier caso, véanse sobre la tradición pastoril en el entorno de Herrera y sus coetáneos: M.^a Teresa Ruestes, *Las Églogas de Fernando de Herrera: fuentes y temas* (Barcelona: PPU, 1989); y Doris R. Schnabel, *El pastor poeta: Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo* (Kassel: Reichenberger, 1995).

⁹⁶ Maestro de esgrima de Felipe IV, se hizo célebre por su enemistad con Quevedo, quien llevó a cabo una parodia de este en el episodio del falso diestro en *El Buscón* (II, 1); véase: *Llave y gobierno de la destreza: de una filosofía de las armas*, ed. Fernando Fernández Lanza (Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991); y Aurelio Valladares, *Luis Pacheco de Narváez, apuntes bio-bibliográficos* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1999).

⁹⁷ Cf. Luis Pacheco de Narváez, *Compendio de la filosofía y destreza de las armas de Gerónimo de Carranza por Don Luis Pacheco de Narvaez ...* (Madrid: Luis Sánchez, 1612). He consultado los siguientes ejemplares: Biblioteca Colombina de Sevilla, 24-1-19 - *olim*: 57-4-39; Universidad Politécnica de Madrid, 24, A-Z4; y Biblioteca Nacional de España, R-3141.

⁹⁸ Me he servido del ejemplar R-4842 de la Biblioteca Nacional de España.

Ahora bien, en el marco humanístico de tales encuentros tertulianos⁹⁹, cabe contextualizar, asimismo, la forja de ambiciosas obras que evidencian esta labor conjunta o de equipo interdisciplinar. Por ello, al igual que la *Philosophía vulgar* de Mal Lara, libro en el que se sistematizan desde un prisma científico los refranes en términos de paremiología, la *Philosophía de las armas* de Carranza refleja un concepto y metodología similares respecto al arte de destreza militar. De hecho, el afamado capitán se mostraba arropado gracias a las nociones teórico-filosóficas del grupo sevillano al que pertenecía y que vendrían a auspiciar, por ende, el programa ético-moral en torno al mecenazgo literario del Conde de Niebla. Tanto es así que, cuando se compilaban refranes para esta empresa colectiva, Carranza, o Charialo en la *Philosophía de las armas* y en el *Hércules*, estaba ya redactando su tratado hacia 1565, esto es, mientras se gestaba este poema mitográfico, y que finalizó, según su testimonio, en 1569, aunque no se publicase, eso sí, hasta 1582 con motivo de «sus estudios», como se indica en los preliminares. No es casual, a este respecto, que uno de los recursos más empleados por los contertulios sevillanos en torno al VII Duque, como revela la *Philosophía de las armas*, venga dado precisamente por los refranes, dichos agudos y sentencias lapidarias en conformidad con la metodología identificable en la *Philosophía vulgar*. En este sentido, estamos ante una síntesis conceptual humanística a modo de sutil crisol entre la labor de Erasmo de Rotterdam y las granadas aportaciones en el círculo salmantino tanto de Hernán Núñez¹⁰⁰ como del Brocense, que habrá de tener sus resonancias todavía, con el tiempo, en *El perro y la calentura*, de Pedro Espinosa, con sus aforismos y apotegmas al calor del patrocinio nobiliario del Conde de Niebla.

Sea como fuere, en tal labor de trabajo colectivo, en la que se fue fraguando la *Philosophía de las armas* y otros proyectos de notable aliento, puede comprobarse por parte de estos humanistas sevillanos el empleo no sólo de adagios y proverbios populares conforme al ideal del *homo doctus et facetus*, sino también de tecnicismos procedentes de distintas disciplinas al trasluz de la *proprietas verborum* o *verba propria*. En el caso de la *Philosophía de las armas* en concreto, se aducen, a partir de las *Partidas*, los matices diferenciales entre *traición* y *alevosía* (fols. 259r ss.), presentes en su tratado sobre la ley de injuria. Para ello, recuerda Carranza en su tratado de esgrima, como paradigma ejemplar y en la voz coral de los contertulios hispalenses, los hechos histórico-legendarios de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, antepasado medieval del VII Duque (251r ss.), con «renombre de Bueno», que heredará el noble sevillano (fol. 255v). Aquel mítico héroe fue, como se sabe, el fundador del monasterio jerónimo de San Isidoro del Campo, espacio para la magnificencia de los Guzmanes ubicado en el Aljarafe sevillano¹⁰¹, y el inspirador de motivos bosquejados en *El*

⁹⁹ En los que Mal Lara ejerció, en cierta medida, como preceptor del noble, al igual que hizo con el Conde de Gelves, como deja ver el *Hércules animoso* a propósito de una clase impartida por el humanista al prócer.

¹⁰⁰ Labor elogiada, por cierto, por Mal Lara desde los primeros compases de la *Philosophía vulgar*.

¹⁰¹ Venía a ser, en efecto, el lugar habitual para la custodia de los sepulcros de los miembros de la dinastía Pérez de Guzmán. Allí se conservan, de hecho, los sacrosalios funerarios de sus fundadores a ambos lados del altar mayor, en el que trabajó, entre otros artífices, el pintor Pacheco, en una

laberinto de Juan de Mena; es decir, como procedía Mal Lara en el *Hércules*, entroncando así con la tradición literaria de *Las Trezientas*, y se observaba ya, como ilustres precedentes, desde el *Origen de la casa de Guzmán por Mosén Diego Valera*¹⁰² y las *Ilustraciones de la Casa de Niebla* (1541) por Pedro Barrantes Maldonado¹⁰³, hasta, dos décadas después, la *Relación de la casa de los Guzmanes* (1561) por el preceptor ducal Pedro de Medina. No cabe olvidar tampoco, andando el tiempo, las *Fiestas de Denia al Rey cathólico Felipo III de este nombre... por Lope de Vega Carpio* (1599), con apuntes a la genealogía de los Guzmanes¹⁰⁴, el *Elogio* al Conde de Niebla por Espinosa¹⁰⁵ y el programa arquitectónico de la Basílica de la Caridad, concluso en 1612, cuya

ubicación en el lado izquierdo en lo que hacía al noble y derecho para su esposa, que luego recuperará el VII Duque en la forja de los monumentos de sus padres y hermanos en la Iglesia sanluqueña de Santo Domingo, vinculada a humanistas como Alonso Oretano, preceptor del VII Duque. La esposa e hijos de este noble contrajeron, además, fuertes lazos con la hermandad de esta iglesia en 1596; sobre este Convento: Fernando Cruz, “El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)”, *Laboratorio de Arte* 23 (2011): 79-106.

¹⁰² En el MSS/17909, misceláneo y con fecha del siglo XVII, de la Biblioteca Nacional de España (h. 110-131); vid., asimismo: *La otrora Historia de la Casa de Zúñiga atribuida a Mosén Diego de Valera*, ed. Pedro M. Cátedra (Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2003); y en lo que atañe a la sospechada y controvertida autoría de la obra: Juan Luis Carriazo Rubio, “La atribución a mosén Diego de Valera del *Origen de la casa de Guzmán*”, en *Mosén Diego de Valera, entre las armas y las letras*, ed. Cristina Moya García (Woodbridge: Tamesis, 2014), 179-194.

¹⁰³ Cf. *Ilustraciones de la Casa de Niebla, en que se trata del principio y origen de los Guzmanes, duques de Medina Sidonia, marqueses de Casaza* (1701), MSS/3299 de la Biblioteca Nacional de España; con edición moderna al cuidado de Federico Devís Márquez (Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad – Excmo. Ayuntamiento, 1998) siguiendo la aportación de Pascual de Gayangos y Arce, *Ilustraciones de la Casa de Niebla y hechos de los Guzmanes señores de ella* (Madrid: Memorial Histórico Español, Colección de documentos, opúsculos y antigüedades, 9-10, Imprenta Nacional, 245), a partir del código autógrafo de Barrantes custodiado en la Real Academia de la Historia (9/134). Por lo demás, presentan también visible interés para la cuestión que nos ocupa: *Diálogo entre Pedro Barrantes Maldonado y vn cauallero estrangero que cuenta el saco que los turcos hizieron en Gibraltar, y el vencimiento y destruyción que la armada de España hizo en la de los turcos. Año 1540... dirigida al... señor don Alonso Pérez de Guzmán el bueno* (Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1566; Biblioteca Nacional de España, R/7894); y *Genealogía y hechos del excelente barón y bien afortunado caballero Don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, primer señor de Sanlúcar de Barrameda* (1801; Biblioteca Nacional de España, MSS/13139).

¹⁰⁴ Como se sabe, la hija de la marquesa de Denia era D^a Juana de Sandoval, esposa del Conde de Niebla. Pues bien, Lope se jacta, y de paso inventa, en el prólogo de *La Dorotea*, dedicado a D. Gaspar Alfonso Pérez de Guzmán, nieto del VII Duque, de haber estado enrolado en la Galeona de D. Alonso Pérez de Guzmán. El Fénix rememora, de paso, algunas de las principales insignias nobiliarias de este linaje, tales como «la opuesta sierpe a la insigne daga del coronado blasón de su glorioso timbre» y «el nombre de Bueno por naturaleza y sucesión de tantos príncipes que lo fueron»; véase: *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby (Berkeley – Madrid: University of California Press-Castalia, 1968, 2^a ed., 48-49).

¹⁰⁵ Así, en su prólogo *Al lector*, concluyendo con la mención al VII Duque (*Obra en prosa*, 234-238). Andando el tiempo, otros textos resultan de interés para la difusión de la genealogía de los Guzmanes; he consultado en la Biblioteca Nacional de España los siguientes textos del doctor Juan Alonso Martínez Calderón, dedicados al hijo del Conde de Niebla, D. Gaspar Alonso: *Origen y descendencia continuada por la línea rectal baronil de la Casa de los Excelentísimos Duques de Medina Sidonia con algunas particularidades de sus grandezas*, MSS/9682; y *Epítome de las historias de la gran Casa de Guzmán y de las progenies reales que la crean y las que procrea*, MSS/2256-2258.

iconografía fue desarrollada por el pintor Francisco Ginete bajo los auspicios del VII Duque y su esposa.

Por tanto, en este espacio para la creación colectiva y las redes de poder en el entorno humanístico sevillano, hay que subrayar, como estamos viendo, la estrecha relación de Carranza con Mal Lara, de entrada ya, por razones de parentesco, que seguramente tenían que ver, entre otros lazos y afinidades compartidas, con Carmona¹⁰⁶. Carranza, en particular, le habrá de tributar, en este sentido, uno de los libros de su tratado sobre la ley de injuria a Mateo Vázquez, Arzobispo de Sevilla y religioso de Carmona, también, al igual que el VII Duque, con poco más de treinta años. Además, como contrapunto a esta forja de obras instrumentales con una función cívica y el cultivo de la espiritualidad, Carranza, mediante un procedimiento análogo a Mal Lara, brindó encomios nobiliarios no sólo a D. Alonso sino a otros miembros de la casa Guzmán y Zúñiga. Ello demuestra, entre otras cosas, que la relación de los hombres de letras sevillanos con tales próceres, en calidad de posicionamiento estratégico y ubicación de su *campo literario*, se habría de iniciar aproximadamente en el período de culminación del *Hércules* hasta cristalizar en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera. Es más, a D. Pedro de Zúñiga, hijo del Duque de Béjar¹⁰⁷, le dirige, en particular, el afamado capitán, desde Sanlúcar, una epístola laudatoria y moral, al tiempo, que incluye en su *Philosophía de las armas* (fols. 275r) como apaciguamiento anímico por el fallecimiento de su madre, con huellas, por añadidura, de la *Consolación a Hevia* de Séneca. De hecho, tras mencionarse que el noble «aora huelga con la soledad»¹⁰⁸ y finalizada la carta, se indica que el erudito Cristóbal Mosquera de Figueroa había realizado una «glosa en Salamanca» de este texto, lo que pone de relieve, al margen de lábiles fronteras entre la realidad y la ficción, la cercanía de estos humanistas respecto al entorno nobiliario de la dinastía Guzmán y Zúñiga¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Mal Lara, en el *Hércules*, llama «deudo» a Carranza. Por lo demás, a propósito de Carmona, el principal precedente español del libro de Carranza debió ser el *Tratado de la esgrima con figuras por Francisco Román, natural de Carmona*, hoy perdido, impreso en Sevilla en 1532, en casa de Bartolomé Pérez. Del mismo modo, Carranza debió tener en cuenta para su *Philosophía de las armas* el *Diálogo de la verdadera honra militar* (1566), del aragonés Jerónimo de Urrea, así como la *Oratio de hominis dignitate*, obra recordada en el último diálogo de la *Philosophía de las armas*. Otros datos ofrezco en la monografía dedicada a Carranza y su entorno humanístico.

¹⁰⁷ *Vid.* respecto al mecenazgo cultural de este noble: Manuel Fernández y Natalia Maillard, «Música, libros y torneos: D. Pedro de Zúñiga y el patrimonio cultural de un segundón de la nobleza castellana en el Renacimiento», en *Testigo del tiempo, memorial del universo. Cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII)*, ed. Manuel Fernández, Carlos Alberto González y Natalia Maillard (Barcelona: Ediciones Rubeo, 2009), 59-98.

¹⁰⁸ Interés reviste en la *Philosophía de las armas* (fols. 274v-275r) el que Charilao siempre mantuviese «amistad con la gente más principal de España», contexto en el que nombra al VII Duque, a D. Antonio de Zúñiga, III Marqués de Ayamonte, D. Pedro de Zúñiga y su madre, la Duquesa de Béjar; esto es, los nobles más allegados al entorno de mecenazgo humanístico de Mal Lara.

¹⁰⁹ El pasaje es el siguiente: «Mel[iso]. Parecéos que tengo razón de decir que es la más cumplida carta que è visto. Pol[emarcho]. No me tengáis por tampoco curioso, en las cosas que tocan a mis amigos, que ya la auía oýdo, y la glosa que le hizo en Salamanca aquel grande ingenio de Seuilla: Christóual Mosquera de Figueroa.» (fol. 279r). Guy Lazure, por su parte, ofrece notas de interés

Pues bien, en este contexto de trabajo cultural hispalense, cabe recordar, aun siendo menos conocida que la *Philosophía de las armas*, la entregada afición a la poesía por parte de Carranza, habilidad literaria celebrada por Mal Lara en el *Hércules* junto a sus profusos elogios al VII Duque, como es el caso de una égloga al estilo herreriano¹¹⁰. De manera análoga, al igual que estas composiciones poéticas, a la autoría de Carranza pertenecen también algunos manuscritos que germinaron en dicho ambiente cultural, tales como la referida carta a Felipe II, con un excursu ceñido a una cuestión formulada por el VII Duque¹¹¹ y un sucinto compendio dedicado a sus *Cinco libros sobre la injuria*, desarrollado en una amplia obra con título homónimo¹¹². Completa el conjunto integral del códice su *Discurso sobre las armas y las*

relativas a un debate que viene de lejos a propósito de la *Academia* sevillana: *To Dare Fame: Constructing a Cultural Elite in Sixteenth Century Seville* (Baltimore: John Hopkins University, 2003), 264-269.

¹¹⁰ Son poemas que analizo en un estudio biobibliográfico que estoy ultimando a propósito de Carranza y su obra, tanto en prosa como en verso. Así, cabe recordar los versos que incluye Carranza al frente de su *Philosophía de las armas* y las coplas burlescas «Ya va cierto la tretilla», en boca del maestro bravucón, que recibe la censura de los contentulios sevillanos en la recreación de una de estas tertulias culturales en torno al VII Duque (fol. 120v).

¹¹¹ Un ejemplo más de la dinámica reflexiva y de debate colectivo en estas tertulias en el entorno ducal de Medina Sidonia.

¹¹² Junto a la *Philosophía de las armas*, especial interés adquieren, por tratarse de un texto poco conocido de Carranza y por su relación con el entorno ducal de Medina Sidonia, *Los cinco libros sobre la ley de la injuria de palabra o de obra, en que se incluyen las verdaderas resoluciones de honra y los medios con que se satisfacen las afrentas. Con veinte seis consejos y Tratado de la alevosía*. La materia jurídica preside la obra al tiempo que entra en diálogo con la *Philosophía de las armas* y el también opúsculo del capitán sevillano consagrado a las armas y las letras, tan cervantino, por cierto, si recordamos el discurso de D. Quijote (I, 38). Pues bien, de esta obra, que quedó inédita y que celebra, igualmente, la casa de Medina Sidonia, tanto por el VII Duque como por un joven Conde de Niebla, he localizado, hasta el momento, dos manuscritos: uno custodiado en la Biblioteca Colombina de Sevilla (58-2-28; olim: 84-2-22) y otro en la Biblioteca del Museo Plantin-Moretus de Amberes (M.340). En este sentido, a buen seguro, Carranza pudo tener la intención de publicar su tratado en los talleres de Cristóbal Plantino, architypógrafo regio o *prototypographus regius* en 1575 y miembro de la *Familia Caritatis*, con el aval del monarca y otras destacadas autoridades, como Mateo Vázquez, influyente y por entonces joven hombre, recuérdese, que estuvo vinculado ya en Sevilla con el canónigo Francisco Pacheco, Pedro Vélez de Guevara y Arias Montano. Sea como fuere, además de Vázquez de Leca como autoridad, quien ayudó a estos sevillanos a promocionarse en la Corte de Felipe II en la etapa en la que se carteaba con el VII Duque, Carranza solicitó el apoyo de Hernando de la Vega y un joven D. Manuel Alonso Pérez de Guzmán, todavía bajo la sombra de su padre. No hemos de olvidar tampoco las relaciones profesionales y humanas de otros conocidos de Carranza hermanados entre sí como Vélez de Guevara y Herrera, así como Arias Montano. Montano, en concreto, al igual que Carranza y Mal Lara, abogaba por el retiro en *soledades contemplativas* en parajes *arcades*; por ejemplo, en la Peña de Alájar, en la Sierra de Aracena, o en su hacienda de Campo de Flores o Charco Redondo, por una laguna del arroyo Miraflores; a este último enclave geográfico se hubo de retirar a raíz de un desengaño tras haber sido acusado ante el Inquisidor General por los dominicos de Sevilla y otros enclaves de Andalucía; *vid.* Juan Gil, “Montano en su retiro”, en *Arias Montano y su tiempo* (Mérida: Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1998), 215-237. Ello explicaría que, en avenencia con esta filosofía moral, Carranza introdujese, en su tratado sobre la injuria, según había procedido en la *Philosophía de las armas*, su epístola horaciana a la soledad como caballero del hábito de Cristo; esto es, en concordia con los libros espirituales que Plantino estaba publicando justamente en el período en el que los hombres de letras sevillanos habrán de decantarse por esta práctica del retiro y como preludeo,

*letras*¹¹³, revestido de un comentario y glosa a partir de los *Instituta* del Emperador Justiniano. Son, como se ve, obras instrumentales y con una función de utilidad cívica como las que se formalizaban en el círculo humanístico de Mal Lara y bajo el mecenazgo tanto de D. Alonso como del Conde de Niebla, aún en calidad de inexperto regente.

andando el tiempo, de la *Soledad al gran Duque de Medina Sidonia*, de Espinosa; baste recordar, en este contexto, cuando Montano se encontraba todavía en Flandes en 1573, su oda alcaica a la vida retirada dedicada a Vélez de Guevara, inserta en su recreación en versos latinos de los salmos del Salterio: *Davidis regis ac prophetae aliorumque sacrorum uatum Psalmi, ex hebraica ueritate in Latinum Carmen conuersi*. No menos interés sobre el retiro espiritual presenta, asimismo, su *Ad Sanctissimam matrem Ecclesiam Catholicam, illiusque Pontificem Summum, atque Legitimos Ministros omnes, Benedicti Ariae Montani Hispalensis Epistola dedicatoria* (fols. 2v-3r) en sus *Commentaria in Duodecim Prophetas*, impresos en la imprenta de Plantino en 1571 y, sobre todo, la denominación de «religioso Mariano» por parte de Mal Lara en el *Hércules*, sobrenombre, a mi entender, que encubre la identidad de Arias Montano; de hecho, sus *Rhetoricorum libri quattuor* llevan, desde su edición príncipe en los talleres de Plantino (1569), unas notas de su editor Antonio de Morales, que «fueron conocidas y seguramente revisadas por el propio autor». Tanto es así que, en IV, 1299-1325, se refiere a esta misma denominación recogida en el *Hércules* y el entorno cultural de Carranza, de manera que *Mariani* consta como aposición a los habitantes que llaman a la Peña de Alájar, o *Montes Mariani*, el ameno retiro del poeta. Por tanto, esta vinculación de Montano con el círculo sevillano explicaría su relación con Herrera, forjada ya antaño, cuando se asienta en Sevilla, etapa en la que, al decir de Antonio Dávila, «Arias Montano ejerce de vínculo entre la casa plantiniana y los miembros de su círculo intelectual: como testimonio de esto se conservan en la imprenta un puñado de memoriales conjuntos de Montano con los médicos Simón de Tovar y Francisco Sánchez de Oropesa, con el poeta Fernando de Herrera y con el canónigo y humanista Francisco Pacheco.»; *vid.* Benito Arias Montano, *Correspondencia conservada en el Museo Plantin-Moretus de Amberes... cit.*, vol. I, XXXIV. Asimismo, otro de estos libros editados en la imprenta antuerpiense presenta un título revelador: *Solitudo sine Vita solitaria laudata Cornelio Musio...* (1566), de Cornelio Musso, Obispo de Bitonto. La obra, con alusiones al *secessus* o retiro estoico, el *lâthe býôsas* ('vivir escondido u oculto'), el elogio a la vida retirada y referencias simbólicas procedentes de la emblemática, presentes en Mal Lara y el Brocense como la cigüeña y la piedad, aunaba, de un lado, la filosofía estoico-cristiana del humanismo sevillano, en consonancia con la armonización de Horacio y los textos bíblicos en obras montanianas como los *Humanæ Salutis Monumenta*, las odas de los *Commentaria in duodecim prophetas minores*, ambas de 1571, y la traslación en latín de los *Psalmos* de 1573; y, de otro, cómo no, el entorno salmantino de fray Luis de León, quien solicitó para su primer proceso inquisitorial de 1574, o sea, en el período de promoción de Carranza en el entorno de Medina Sidonia, la ayuda de los amigos sevillanos del círculo de Montano como Vázquez de Leca, Vélez de Guevara y Juan de Ovando. En cualquier caso, estas relaciones de Montano y otros distinguidos hombres de letras de la Sevilla áurea con el entorno salmantino de fray Luis explican no sólo cómo Carranza se encontraba en el centro medular de esta red de relaciones, contando con la segura protección del VII Duque, sino que también contextualizan otros datos significativos en el círculo cultural de los Guzmanes, como los versos consagrados por Mosquera de Figueroa, integrado en dicho grupo elitista y con encomios nobiliarios de por medio, al afamado e invidente músico salmantino, Francisco de Salinas, al margen de su formación como vihuelista; véase: Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías completas*, ed. Jorge León Gustà (Sevilla: Alfar, 2015), 284-286 y 356-357. Creo, en definitiva, que la obra presentada de manera estratégica por Carranza a Plantino, con sutiles *compases de oro* a propósito de sutiles mecenazgos y siguiendo la máxima *labore et constantia*, estaba en hermandad con los ideales espirituales, bibliófilos y comerciales entre España y los Países Bajos que dejaba ver dicha imprenta. Por lo demás, analizo detenidamente estas cuestiones en la monografía sobre Carranza.

¹¹³ Con un apunte ya en un excursus identificable en la *Philosophía de las armas* (fols. 269r ss.).

En efecto, en estos textos misceláneos, Carranza desarrolla cuestiones cívicas apuntadas en su *Philosophía de las armas* al tiempo que llega a proporcionar pautas conceptuales consonantes con lo que vengo denominando una *filosofía cortesana moralizada* en torno al VII Duque. Este principio ideológico conllevaba, a su vez, una actitud estoico-cristiana en cuanto al retiro y el desengaño identificables en la oda a la soledad del capitán sevillano¹¹⁴ y que habría de preludiar, por ende, la *Soledad al Gran Duque de Medina Sidonia* de Espinosa, culminando así la práctica moral del *gobernante filósofo*, esto es, como Marco Aurelio en sus *Confesiones*, a las afueras de Sanlúcar, entendida dicha *urbe* como Corte o República¹¹⁵. En cualquier caso, en dicho marco ideológico, los influentes dedicatarios de estos textos tratadísticos e instrumentales se encontraban, como el VII Duque, inmersos en el tráfico palaciego; así, su hijo, un todavía bien joven, o «de tierna edad», Conde de Niebla, que debió padecer, de cerca, los desvelos militares y cortesanos del VII Duque; el religioso Hernando de Vega, como presidente del Consejo de Indias; y otro poderoso eclesiástico que conoció Carranza en su estadía en Sevilla, muy importante en las redes de poder de D. Alonso, como estamos comprobando: Mateo Vázquez. Estas dedicatorias están, de hecho, vinculadas a las directrices intelectuales con las que se formó Carranza en el entorno humanístico del VII Duque, movido por su curiosidad y espíritu autodidacta, según recuerda en la *Philosophía de las armas* y otros escritos afines. Por ello no es de extrañar que la caracterización o naturaleza genérica que presentan sea el de la epístola en prosa, como había procedido, años antes, Mal Lara respecto a D. Alonso en su tratado sobre la sintaxis. A esta continuidad del encomio nobiliario de la casa ducal de Medina Sidonia desde Mal Lara a Carranza¹¹⁶ cabe añadir, por último, motivos recurrentes compartidos por ambos humanistas como la genealogía de los Guzmanes, con un especial interés por Guzmán el Bueno y la toma de Tarifa, tan habitual en la iconografía de la Iglesia de la Caridad, o Alcides como prototipo del héroe virtuoso estoico, de ahí la relevancia del *Hércules animoso* en este entorno *académico*¹¹⁷.

¹¹⁴ Inserta tanto en la *Philosophía de las armas* como en su tratado dedicado a la ley de injuria.

¹¹⁵ Espinosa, en su *Elogio* al Conde de Niebla, explica, de hecho, esta conciliación de la filosofía y el gobierno de sus posesiones con ecos de la *República* de Platón, como también de Erasmo y de la *Utopía* de Moro, que interesó a Mal Lara y Herrera, al tiempo que rememora el pensamiento de Calígula sobre Séneca, al considerarlo *arena sin cal* (*Obra en prosa*, 247-248).

¹¹⁶ Es decir, el arco cronológico de transición que abarcaba desde el gobierno de D. Alonso hasta los primeros compases del incipiente mecenazgo y regencia del Conde de Niebla.

¹¹⁷ Baste recordar los versos 5-8 de Pedro Espinosa en su *Elogio al retrato de Don Manuel Alonso* para comprobar la identificación de los Guzmanes con Hércules: «Vi a Alcides con su clava dimantina, / a Júpiter en Flegra fulminante, / a Mavorte vestido de diamante: / vi al excelente duque de Medina.» (Pedro Espinosa, *Poesía... cit.*, 257; y en 261, vv. 29-32). Por otra parte, para estos textos manuscritos de Carranza véase: Francisco J. Escobar, “Dos textos desconocidos de Jerónimo de Carranza a propósito del XI Conde de Niebla y Mateo Vázquez (con unas notas sobre Hernando de Vega)”, cit. Por su especial relevancia, destacan, en particular, la epístola que dedicó Carranza al Conde de Niebla, en concreto, la dedicatoria al libro segundo del tratado consagrado a la injuria («*El comendador Gerónimo de Carranza al Ilmo. Sr. D. Manuel Pérez de Guzmán el Bueno, conde de Niebla*»), tomando como modelo de virtud al VII Duque. Por último, la carta-dedicatoria de Carranza a Mateo Vázquez, incluida en el mismo tratado, presenta puntos de encuentro respecto a la filosofía cortesana moralizada en el período en el que estos humanistas sevillanos estaban vinculados a la casa ducal de Medina Sidonia.

OTROS HUMANISTAS A PROPÓSITO DEL VII DUQUE: DE FERNANDO DE HERRERA AL PINTOR PACHECO

A la vista de lo expuesto en los apartados precedentes, si bien se hace evidente el papel protagonizado por Mal Lara y Carranza en calidad de *ideólogos* en el entorno humanístico del VII Duque, no fueron estos los únicos hombres de letras que disfrutaron de tal patrocinio. Sobre este particular, amigo de Carranza y Mal Lara fue Fernando de Herrera, *Ferrabel*, en el *Hércules* y *Philandro* en la *Philosophía de las armas*, quien, además de consagrar a D. Alonso la *Relación de la guerra de Chipre y Batalla naval de Lepanto*, en 1572 le dirigirá también un encomio nobiliario en la canción I («Príncipe excelso, a quien el hondo seno»). En este mismo contexto humanístico habrá de dedicar a Carranza un poema laudatorio por su *Philosophía de las armas*, recogido en esta obra¹¹⁸.

De interés resulta recordar, en este sentido, la labor del poeta en el entorno de trabajo *académico* o cultural de Mal Lara hasta el punto de que probablemente comenzara a interesarse por la anotación de clásicos como Garcilaso hacia 1565. Incluso en sus *Anotaciones*, arrojadas en sus preliminares por ingenios tan señeros como el canónigo Pacheco, Diego Girón y Francisco de Medina¹¹⁹, señalaba Herrera, en particular, cómo Mal Lara le animó a emprender el proyecto en tanto que

¹¹⁸ Los estudio detenidamente en un capítulo de la monografía dedicada a Carranza.

¹¹⁹ Como le habrá de reprochar, por cierto, el Condestable de Castilla en su *Observación* 46, aunque soslayando el nombre de Mosquera de Figueroa, quien llevó a cabo su elegía al fallecimiento de Garcilaso («Cisnes de Betis que en su gran ribera»), recordado el toledano bajo el nombre de Salicio por su Égloga I; *vid.* Juan Montero, *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas* (Sevilla: Ayuntamiento, 1987), 145; así como Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías completas*, cit., 230-245. Como contrapunto, la ausencia de Carranza en las *Anotaciones*, tanto en los preliminares como en la traducción de poemas latinos, pudo deberse, especialmente, a sus obligaciones militares junto al VII Duque en campañas como las del Algarve y otras ocupaciones como el cierre definitivo y consiguiente labor de impresión de su *Philosophía de las armas*. Asimismo, para la canonización de Herrera, resultaba evidente el mayor e irrefutable prestigio del canónigo Pacheco, Diego Girón o el maestro Francisco de Medina en las letras humanísticas que el capitán sevillano, por muy reconocido que este fuera, en su tiempo, en el arte de la destreza militar. Sea como fuere, en lo que atañe a los posibles vínculos de Medina con Pacheco y el VII Duque, es interesante la conjetura, por parte de Bartolomé Pozuelo, de que el reputado maestro de gramática estuviese al servicio del noble. Este investigador fundamenta su propuesta gracias a un documento a propósito de la prueba del hábito de Santiago por parte de D. Álvaro de Guzmán y Ayala en el que Pacheco, a modo de declaración, manifiesta, entre otras cosas, que ha visto «una *Historia* compuesta por el maestro Medina, criado de la dicha casa»; cf. El licenciado Francisco Pacheco, *El título de la reina Doña Ana de Austria*, ed. Bartolomé Pozuelo (Alcañiz – Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos – Laberinto – CSIC, 2004), 123. También intervino como compareciente D. Alonso Pérez de Guzmán, quien alude al canónigo jerezano. Como se ve, esta sugerente contextualización permitiría una continuidad al hilo de la presencia de humanistas allegados al entorno humanístico de Mal Lara en la Corte ducal del VII Duque. Sin embargo, me alalta un único interrogante, a saber, si este Medina no se trataría más bien del maestro Pedro de Medina y su *Historia* la crónica que dedicó a esta casa ducal cuando estaba a su servicio, de la que Pacheco, amigo del maestro Oretano y Luciano Negrón, pudo ver manuscrita.

ensalzaba, al tiempo, la memoria del héroe medieval Pérez de Guzmán¹²⁰, esto es, como había procedido también Carranza en sus escritos¹²¹. Esta formulación metodológica puede confirmarse, no obstante, si se analiza la *Tabla de nombres del Hércules*, en la que también estaban presentes las hazañas de los Guzmanes. Por otra parte, el Divino, en la dedicatoria de las *Anotaciones* a D. Antonio de Guzmán, III Marqués de Ayamonte, demandaba para sí la primacía de una obra nueva en lengua vernácula, silenciando, en cambio, la labor del Brocense, amigo y condiscípulo de Mal Lara en Salamanca en el entorno humanístico de Hernán Núñez y León de Castro¹²². Del mismo modo, Herrera, al tiempo que ofrendaba al Marqués de Ayamonte y a su hijo, Francisco de Guzmán, las *Anotaciones* en 1580¹²³, el noble aparecía ensalzado en un soneto redactado en 1578 («Aora que, siguiendo el fiero Marte»). Finalmente, en cuanto a otros encomios nobiliarios de Herrera como loor y gloria de la dinastía Guzmán y Zúñiga¹²⁴, cabe añadir el recuerdo en las *Anotaciones* a D. Pedro de Zúñiga, hijo del Duque de Béjar, para quien redactó un soneto laudatorio («Las estatuas, las tablas, en que muestra»), así como una elegía funeral («Luego que el pecho me hirió el esquivo»)¹²⁵. Procede Herrera, en consecuencia, de una manera similar a Carranza, quien le había tributado una epístola amical a este prócer en la *Philosophía de las armas*¹²⁶.

¹²⁰ Con la referencia, por añadidura, a la batalla del Salado en 1340, en la que falleció Guzmán el Bueno; cf. Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José M.^a Reyes Cano (Madrid: Cátedra, 2001), 902. Las hazañas de Guzmán el Bueno, en efecto, siguieron estando muy presentes como propaganda nobiliaria para los Medina Sidonia, como recuerda Espinosa en *El Bosque de Doña Ana*, al explicar que en el «castillo de pólvora» para los fuegos de artificio estaba representado dicho héroe medieval y su gesta en Tarifa (*Obra en prosa*, 385-386).

¹²¹ Incluso Mosquera de Figueroa, a su vez, recordaba, en su texto preliminar, la *Relación de la guerra de Chipre y Batalla naval de Lepanto*, obra dedicada al VII Duque.

¹²² En cuanto a la polémica entre Herrera y el Brocense: Eugenio Asensio, «El Brocense contra Herrera y sus *Anotaciones a Garcilaso*», *El Crotalón* 1 (1984), 399-413; y Begoña López Bueno, «El Brocense atacado y Garcilaso defendido (un primer episodio en las polémicas de los comentaristas)», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente* (Madrid: Castalia, 1992, vol. III.2), 159-174.

¹²³ Esta dedicatoria, como se sabe, por el fallecimiento del primero el 20 de abril de 1580 mientras se imprimía la obra; algunos detalles ofrece Herrera como arranque de su preliminar *Al Ilustrísimo Señor Don Francisco de Guzmán, Marqués de Ayamonte* (cf. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, 177); véase para estos pormenores editoriales de las *Anotaciones*: Juan Montero, «Algo más sobre las peripecias bibliográficas de las *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*», *Archivo Hispalense* 201 (1983): 157-172. Por otro lado, D. Francisco de Guzmán era primo del VII Duque, de ahí las concertadas relaciones de Mal Lara, Herrera y otros humanistas sevillanos con distintos nobles pertenecientes a la dinastía Guzmán y Zúñiga. Ello explicaría, además de distintos pasajes del *Hércules animoso*, la ya antigua labor de servicio y gratitud de Herrera hacia D. Antonio de Guzmán, en su troncada y frustrada dedicatoria en las *Anotaciones* (174 y 176); en lo que atañe a la relación de Herrera respecto a los miembros de la dinastía Guzmán y Zúñiga: Adolphe Coster, *Fernando de Herrera (El Divino), 1534-1597* (París: Honoré Champion, 1908), 92-104.

¹²⁴ E iniciados ya con anterioridad por Mal Lara, como analizo, de manera pormenorizada, en la monografía dedicada a este humanista.

¹²⁵ Cuyos versos 154-156 son los que cita, de hecho, en las *Anotaciones* (618).

¹²⁶ Del mismo modo, Herrera, por su parte, se vale de la retórica panegírica dirigida a Francisca de Córdoba, esposa del III Marqués de Gibraleón y hermana de Gonzalo Fernández de Córdoba, III Duque de Sessa, como se comprueba en la canción IV («Deciende de la cumbre de Parnasso»). Son

Como los humanistas mencionados, el escritor, jurista y vihuelista Cristóbal Mosquera de Figueroa¹²⁷, o sea *Eudemio* en la *Philosophía de las armas*, acudió también como contertulio en el entorno de D. Alonso, según refleja el tratado de Carranza. Redactó, en concreto, un panegírico nobiliario a este propósito, con alusiones a las posesiones del Duque a modo de *laus Sancti Lucae o Lucaris*¹²⁸, y, al igual que Herrera, otro como alabanza del capitán sevillano por su *Philosophía de las armas*, incluido en esta obra¹²⁹. Además, en este maridaje cultural entre Sevilla y Sanlúcar, cabe mencionar, especialmente, su presentación elogiosa de la *Relación de la guerra de Chipre y Batalla naval de Lepanto* y las *Anotaciones*, por los años en los que ambos humanistas estaban integrados en el núcleo tertuliano del VII Duque¹³⁰, así como su prólogo para la *Descripción de la Galera Real* de Mal Lara, junto al Divino y el pintor Pacheco¹³¹. Por último, Mosquera se erige como el único contertulio del entorno de Medina Sidonia

encomios nobiliarios todos ellos, en cualquier caso, que estudio en el libro consagrado a Mal Lara y el humanismo hispalense de la segunda mitad del XVI.

¹²⁷ Precisamente en el entorno cultural de la casa ducal de Medina Sidonia no faltaban vihuelistas, como Mosquera de Figueroa; véanse: Juan Ruiz Jiménez, “Power and Musical Exchange: The Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville”, *cit.*; Lucía Gómez Fernández, “El mecenazgo musical de la casa de Medina Sidonia y el nuevo mundo en el siglo XVI”, en *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, ed. María Gembero y Emilio Ros-Fábregas (Granada: Universidad, 2007), 59-68; *id.*, “El mecenazgo musical de los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)”, *Revista de Musicología* 39.1 (2016): 335-344; e *id.*, *Música, nobleza y mecenazgo. Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)* (Cádiz: Universidad, 2017).

¹²⁸ Aunque analizo este poema íntegro en la monografía sobre Mal Lara y el entorno humanístico sevillano, cabe recordar ahora que los versos 51-65 de Mosquera están orientados a enaltecer las posesiones de D. Alonso como *señor en sus dominios*. Para ello se centra el poeta, de un lado, en el «alcázar de Medina», «a quien la tierra, a quien la mar se inclina [...]», y, de otro, las riberas portuarias de Sanlúcar, o sea, el puerto de Bonanza, a donde llegaban los viajeros ante la mirada de D. Alonso desde su atalaya privilegiada («llegando a tu ribera en tu presencia»); cf. Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías completas*, *cit.*, 254-258. Por lo demás, en esta recreación de la imagen del *señor en sus dominios* por parte de Mosquera, destaca, especialmente, la orquestación sonora, paisaje sonoro o sonosfera de la zona portuaria y de la playa sanluqueña como posesiones de Pérez de Guzmán, bien conocidas por los humanistas sevillanos y conectadas con el Guadalquivir. De hecho, los versos 60-65 atienden, asimismo, al sonido del agua chocando contra las rocas como «regalo» para el oído, al tiempo que los vientos («céfiros») de Levante emiten su sonido al unísono como portadores del mensaje de la «Vandalia», en un apunte a la *laus urbis natalis*. Finalmente, los últimos versos del poema (vv. 93-96) subrayan que, si el «atrevimiento» u osadía de su autor ha superado el «merecimiento», la canción habrá de morir en las «ondas» que tiene cerca; es decir, las posesiones junto al puerto y playa de D. Alonso en Sanlúcar.

¹²⁹ Textos a los que les dedico un capítulo monográfico a propósito de las relaciones entre Mosquera y Mal Lara en el libro sobre este reputado maestro de gramática.

¹³⁰ En este sentido, los versos 131-138 del *Vaticinio* de Proteo de Mosquera para la *Descripción de la Galera Real* son evocados, por cierto, por Herrera en sus *Anotaciones* (915). Interesantes son, a este respecto, las palabras de *El maestro Francisco de Medina a los lectores* en su preliminar a las *Anotaciones* (201-202) con el objeto de enaltecer la *Relación de la guerra de Chipre*. También participa tanto en la *Relación de la Guerra de Chipre* como en las *Anotaciones* Pedro Díaz de Herrera con sendos sonetos, mientras que el Divino le dedicó otro («Huyo apriessa medroso el error frío») a modo de correspondencia.

¹³¹ Quien se inspiraría en Mosquera para la elaboración de sus datos biográficos en homenaje a Mal Lara; *vid.* Marta P. Cacho, *Francisco Pacheco y su «Libro de retratos»* (Sevilla – Madrid: Fundación Focus-Abengoa – Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2011), 192-195.

del que los comentaristas de la *Philosophía de las armas*, así Pacheco de Narváez, no desvelaron, a las claras, su identidad. Sin embargo, al firmar su poema preliminar junto a Herrera en la *Philosophía de las armas*, su encomio al Duque de Medina Sidonia¹³² y los comentarios de Eudemio a lo largo del tratado sobre la destreza militar¹³³ apuntan a esta correspondencia *sub specie bucolica*¹³⁴.

Sí se devela, en cambio, a lo largo de las páginas de Pacheco de Narváez, un último nombre en la *Philosophía de las armas*, aunque se encontrase, en un principio, más alejado del grupo de amistad de los humanistas sevillanos. Me refiero al médico cordobés Pedro de Peramato, con apodo simbólico Polemarcho en la *Philosophía de las armas*, quien, en sus *Opera medicinalia* (Sanlúcar de Barrameda: Hernando Díaz, 1576), daba a la luz varios tratados financiados bajo el garante y égida del VII Duque¹³⁵. De hecho, pertrechado de estas enjundiosas y eruditas páginas, trató de formar al noble desde el punto de vista científico aduciendo, a modo de aplicación empírica, variados ejemplos de la vida cotidiana en calidad de medicina aplicada, cercanos al influyente Guzmán¹³⁶. Al tiempo, Peramato ofrecía, en un prólogo

¹³² Por los años de gestación tanto de la *Relación de la guerra de Chipre y Batalla naval de Lepanto* como de las *Anotaciones* de Herrera.

¹³³ Al margen, claro está, del empleo de la *sermocinatio* como recurso retórico-literario.

¹³⁴ Claude Chauchadis considera, por su parte, que se trata de Mosquera; *vid.* “Didáctica de las armas y literatura ...”, 78, n. 5. Sea como fuere, los étimos de raigambre helénica de estos apodos los otorgaban a los personajes cierto abolengo de academia o *academia* a la manera de la de Platón y Aristóteles, referida por Mal Lara en el *Hércules*, y en consonancia, al tiempo, con la partenopea de Pontano. Chauchadis, además (*ibidem*, 78), considera que se debe a que Carranza ubica su obra en la tradición dialogística antigua, si bien no cabe olvidar tampoco la filiación erasmiana de este género así como la influencia por añadidura de la *Arcadia* de Sannazaro.

¹³⁵ Bastaba ver, de entrada, el blasón nobiliario al frente de los tratados. Por mi parte, dedico, en la monografía sobre Carranza, un estudio a la obra de Peramato, para la que me he servido de dos ejemplares custodiados en la Biblioteca General Universitaria de Sevilla, es decir, *Petri de Peramato... Opera medicinalia*, con las signaturas A Res. 07/1/05, olim: 013/111 y A Res. 17/4/02, olim 58/80, y un último en la Biblioteca Nacional de España (R-29621). Los tres tratados o secciones tratadísticas son los siguientes: *De elementis, de humoribus, de temperamentis...*; *Liber de facultatibus nostrum corpus dispensatibus...*; y *De plenitude et cacochimia liber, qui preambulus est, ad librum de Vacuandi ratione...* Ninguno de estos tratados presentan poemas o textos preliminares en prosa por parte de los humanistas sevillanos en torno al VII Duque. Ni siquiera Carranza, elogiado en esta obra, participa de esta alabanza coral que sí estará presente, años después, en su *Philosophía de las armas*, incluyendo la colaboración de Peramato en los paratextos y su máscara literaria *sub specie bucolica* en los diálogos que allí se proponen. Por lo demás, Peramato debía reunirse sólo, de manera puntual, con estos humanistas sevillanos en las posesiones del VII Duque, puesto que estaba a su servicio en calidad de médico. En cuanto a dicha labor y su integración en la comitiva, incluso itinerante, de D. Alonso Pérez de Guzmán, véase: Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible, cit.*, vol. I, 49, 66, 377 y 441. Finalmente, además de la obra de Peramato, otros libros circunscritos a la materia médica fueron dedicados a la casa ducal de Medina Sidonia, incluyendo en su portada su blasón. Es el caso del realizado por Simón Ramos: *Doctoris Simonis Ramos... Apologia medica: in qua disputatur contra temerariam opinionem cuiusdam Medici asserentis in doloribus pleuriticis exquisitis sepius non convenire sanguinis missionem ...* (Sevilla: Ildefonso Rodríguez Gamarra, 1615); Biblioteca Nacional de España, con signatura VE/1458/1.

¹³⁶ Como algunos relativos a la dinastía de los Guzmán y Zúñiga, con el marquesado de Ayamonte como telón de fondo.

dirigido a D. Alonso en el primer tratado, visibles alusiones elogiosas a la labor tanto del maestro Oretano como de Carranza, este último no sólo en calidad de preceptor de esgrima del noble sino también por su novedosa doctrina en el arte de la destreza. Y es que en 1576 todavía no había quedado impreso este valioso contenido en el futuro libro de la *Philosophía de las armas* pero el médico lo conocía, en cambio, de primera mano, de ahí que ponderase los conocimientos demostrados por el capitán sevillano en el campo de la filosofía, la geometría y otras disciplinas, con los que se había adiestrado D. Alonso durante su proceso formativo como «perfecto» caballero cortesano¹³⁷. Pérez de Guzmán debió tener, además, a Peramato en notable estima pese a su fuerte temperamento, al parecer, algo áspero¹³⁸, cuando intercedió por él a raíz de ser condenado por un crimen pasional debido al adulterio de su esposa. Con todo, al margen de anécdotas biográficas, interesa subrayar la presencia, en estos encuentros tertulianos, de un hombre de ciencias cordobés, aficionado a las obras teatrales, algunas de ellas se representaron, de hecho, en su casa, y que constituía un verdadero nexo de unión, como trazado de interesantes puentes culturales, entre Sevilla, Sanlúcar y la ciudad natal de Góngora, y también de comentaristas como Pedro Díaz de Ribas.

Ya en las fronteras entre la etapa final del VII Duque y el período de esplendor de su hijo D. Manuel Alonso, hay que ubicar la figura del pintor sanluqueño Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez. Fiel heredero del espíritu humanístico del entorno humanístico interdisciplinar de Mal Lara, entre la ciudad de la Giralda y Sanlúcar, se le atribuye, asimismo, el liderazgo de una *academia* en la Alameda de Sevilla y después de Hércules, a la que pudieron acudir ingenios tan celebrados como el pintor y racionero de la Catedral de Córdoba Pablo de Céspedes¹³⁹. Sobre este particular, en su *Libro de retratos* de hacia 1599, con dos estadios manuscritos conservados en el Museo Lázaro Galdiano y la Biblioteca del Palacio Real, recuerda a relevantes hombres de letras cercanos al VII Duque, incluyendo a Carranza, sus vínculos con la familia de Mateo Vázquez, especialmente con su sobrino homónimo, arcediano de Carmona¹⁴⁰, y un importante religioso

¹³⁷ Cf.: «[...] *Nam non modo musarum studium et bonarum artium cultus (quibus a peritissimo atque integerrimo Oretano, meretissimo tuo magistro, iam diu non sine ingenti fructu instrueris) tibi video placere, sed et arma ipsa, summa, noua ac praestanti arte tradita, a nobili, docto ac dexterrimo didicisti Carranza. In quo quid magis admirari debeamus, an quod nouam artem mundo numquam visam, philosophiae ac geometriae alumnam dederit, an quod te pari dexteritate crearit, ambigo. Deus bone, o quantum in vtraque profecisti disciplina, quam acre ingenium accepisti, quantaque cum comitate fortitudo, animo adbaesit tuo. Hercle si ex praesentibus futura vaticinari licet, fore reor.*»

¹³⁸ Según las noticias de sus contemporáneos, entre ellos Carranza, a propósito de Polemarcho, en su *Philosophía de las armas*. Seguramente, el caso décimo referido por el capitán sevillano a raíz del asesinato de una esposa a manos de su marido como ejemplificación de una injuria personal (fols. 230v-231r) lleve implícito cierto apunte o cariz biográfico, estando este médico al fondo.

¹³⁹ Lo que sí resulta evidente es el interés de Pacheco por el ambiente de las academias italianas y la metodología de trabajo que allí empleaban, como refleja en el *Arte de la pintura*, 126.

¹⁴⁰ De hecho, se documenta una *Inmaculada con el retrato de Vázquez de Leca*, de 1621, obra de Pacheco. Asimismo, además de los datos que he apuntado ya sobre la relación de Pacheco y los Vázquez, cabe aducir este otro apunte de su *Arte de la pintura* (498), con la mención a una de las posesiones de los Medina Sidonia, el Convento de San Isidoro del Campo, en cuyo retablo figura un San Jerónimo, con policromía de nuestro pintor.

adscrito al Cabildo catedralicio hispalense: Luciano Negrón. Incluso, en armonía con esta habilidad suya para la semblanza y el retrato, no menos notoriedad gozó su faceta como pintor religioso, según se comprueba en el *Arte de la pintura*, finalizado en 1641 e impreso de manera póstuma en 1649, en el que menciona al VII Duque, su esposa¹⁴¹ y algunas de sus posesiones como el Colegio de San Hermenegildo, donde trabajó y estuvo relacionado con los jesuitas¹⁴².

Por tales conexiones y afinidades no sorprende, pues, que, en esta etapa, todavía como una sólida proyección de la Edad de Oro protagonizada por los humanistas sevillanos mencionados¹⁴³, Pacheco, a nivel instrumental, se sirviese de

¹⁴¹ Además del Cardenal Niño de Guevara y otras personalidades de la Sevilla áurea; cf. *Arte de la pintura*, 667-668.

¹⁴² Cf. *Arte de la pintura*, 491, 602 y 709. No faltan tampoco su participación en el retablo del Convento de San Isidoro del Campo así como la posible atribución de una Inmaculada en la Iglesia Mayor de Sanlúcar, muy vinculada a los Guzmanes, pese a que esté, en un principio, en contradicción con sus postulados teóricos en su preceptiva pictórica, habida cuenta de que el cuadro evidenciaba la imagen simbólica de un demonio en un contexto sacro; cf. *Arte de la pintura*, 577.

¹⁴³ Un notable testimonio lo ofrece, en este sentido, Pacheco en unos versos dirigidos a Pablo de Céspedes. En esta composición, asistimos a la evocación y nostalgia de tiempos pasados por parte del humanista sanluqueño con visible tono estoico-cristiano y atendiendo a la filosofía del retiro, tan presente en los hombres de letras sevillanos en torno al VII Duque hasta culminar en las *Soledades* de Espinosa. De hecho, menciona a Meliso-Mal Lara junto a Vandalio-Cetina, Herrera-Iolas, Damón-Alcázar y Mosquera de Figueroa, como autor del perdido *Eliocriso*, entre otros; cf. *Carta de M. Pacheco, pintor de Sevilla, al racionero Paulo de Céspedes, en Córdoba*, Biblioteca Nacional de España, MSS/8486, fols. 202-205; también en Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco* (Granada: Universidad, 1993), 396-401:

Sino deid: [Pacheco a Céspedes] ¿qué cubre en negro velo
de los héroes famosos la memoria,
cuyas almas habitan en el cielo?

¿Y los que el verde lauro con victoria
ganaron y de Betis la grandeza,
quien pudiera borrar su ilustre gloria? [...]

O amigo, a cuánto mal hemos llegado
que quanto el cielo a muchos darles quiso
pierde, como no rompo lastimado.

¿Do, la docta eloquencia de Meliso
y de Vandalio el amoroso llanto,
y de el que ilustra al joven Eliocriso?

¿Y de Damón, a quien veneró tanto
Marcial segundo? que mi pecho alienta,
cuya dulce memoria lloro y canto.

Alma, que en nueva luz vives contenta,
espira en mí tu fuego más que humano
mientras el luengo destierro me atormenta.

grabados realizados en el círculo de Mal Lara¹⁴⁴ y de varios textos forjados en este entorno, como el referido preliminar de Mosquera de Figueroa para la *Descripción de la Galera Real*. En este período de transición fue el responsable, además, en estos sutiles lazos de parentesco entre la Casa de Guzmán y la de Olivares, de la edición de la obra poética de Herrera en 1619, junto con Francisco Rioja¹⁴⁵ y el licenciado Enrique Duarte, con una dedicatoria por añadidura a D. Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares. El estilo de un «renovado» Herrera en esta edición, bien distinto al de *Algunas obras* de 1582, dejaba ver, en cualquier caso, el nuevo rumbo estético que se estaba produciendo por estos años en el seno de las casas Guzmán y Zúñiga, así como de Olivares; baste recordar la presencia de Pacheco y Espinosa en la famosa antología *consultada* de este último en 1605, es decir, *Flores de poetas ilustres*, con marcado sabor horaciano como telón de fondo y que incluía versos del pintor como el epigrama «Pintó un gallo un mal pintor», recordado, por cierto, en el *Arte de la*

Quéxome, pero al fin me quexo en vano.
¿Do está aquel que de Elisa la belleza
quiere, que oséis pintar con diestra mano? [...]

Yo [sic: Ya] Betis, en su gruta retirado,
gimió tendido en el profundo asiento
de su Iolas la muerte, lastimado.

En torno de él sus hijas dan al viento
queexas, y el oro crespo de sus frentes
sin veste, sin guirnalda, ni ornamento.

Y tú, sagrado Apolo, que consientes
que se pierdan las obras más perfectas
por la cruda ambición de los presentes;

¿para qué es el vigor de tus saetas?
¿y las de tu hermosa y clara hermana?
¿qué valen para ti tantos poetas?

¿Qué los que no previenen la mañana
con la luz, con libros, con virtud divina,
invidiando la musa soberana?

¹⁴⁴ Es el caso del retrato de este maestro de gramática por Bautista Vázquez el Viejo para sus *In Aptoniū Progyrnasmata Scholia* (Sevilla: Escribano, 1567). He consultado los siguientes ejemplares: Biblioteca da Ajuda, Mon. 67-I-56; y Biblioteca Nacional de España, R/26031. Pacheco, por su parte, tomó este grabado de Bautista Vázquez como punto de partida para su retrato; puede visualizarse, en fin, su trabajo en la Biblioteca Nacional de España (BA/1156; E/104; ER/202; R/29440). Se conserva, asimismo, una fotolitografía del dibujo de Pacheco realizada por un autor anónimo del siglo XIX (Sevilla: Imp. de Gironés y Orduña, 1883) en la Biblioteca Nacional de España, ER/202 (104), IH/5283.

¹⁴⁵ Sobre Rioja, en su entorno humanístico, y la *nueva* poesía; véase: Juan Montero, “Un soneto desconocido de Pedro Espinosa a Francisco de Rioja en el ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard)”, en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta (A Coruña: Universidade, Servizo de Publicacións, 2019), 561-576.

*pintura*¹⁴⁶; no cabe olvidar tampoco, a este respecto, la carta que le remitió Pacheco al ermitaño Espinosa, o Pedro de Jesús, tan allegado no sólo al VII Duque sino también al Conde de Niebla¹⁴⁷.

Es más, no menos interés posee, para comprender la labor conjunta entre Pacheco y destacados humanistas del círculo de Mal Lara, su iconografía sobre la *Apoteosis de Hércules*, iniciada en 1603 y finalizada al año siguiente, en colaboración con el maestro Francisco de Medina. Se trataba, en efecto, de unos frescos al temple que, en armonía con otras escenas simbólico-mitológicas¹⁴⁸, adornaban uno de los techos principales del sevillano palacio del III Duque de Alcalá, conocido como Casa de Pilatos, en concreto, en el «camarín grande», como puntualiza en su *Arte de la Pintura*¹⁴⁹. La proyección moral de esta iconografía por sugerencia de Medina dejaba ver claros puntos de encuentro con las *moralidades* estoico-cristianas del *Hércules* de Mal Lara, quien había sido, recuérdese, maestro de este humanista tan ligado al artista sanluqueño y a su tío el canónigo. Por último, el pintor Pacheco, bien ubicado en estos años de transición hacia el mecenazgo literario del Conde de Niebla y el Conde-Duque de Olivares, también nos ha legado un importante manuscrito con fecha de 1605, en concreto, el 17553 de la Biblioteca Nacional de España, conocido como *Observaciones de el Condestable de Castilla, Don Pedro [...] Fernández de Velasco, contra Fernando de Herrera*. Este códice, relacionado de pleno con dicha controversia a raíz de la publicación de las *Anotaciones*, incluye, en efecto, la *Respuesta* de Herrera, estando, de por medio, el Condestable de Castilla, nieto del sevillano VI Duque de Medina Sidonia. En cualquier caso, no deja de tener interés tampoco el hecho de que al Condestable, tanto por la armonización de las armas y las letras como por su biblioteca, le dedicasen elogios poetas que mantenían relación con la casa ducal de Medina Sidonia o, al menos, la mencionaban en sus escritos; entre ellos se

¹⁴⁶ Ed. cit., 548.

¹⁴⁷ La carta de Pacheco a Espinosa fue transcrita por Francisco Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1907), 210-211.

¹⁴⁸ Como Astrea, en oposición a la Envidia, Ganimedes, Ícaro, Faetón o Belerofonte.

¹⁴⁹ A semejanza del de la casa del poeta, mecenas y venticuatro de Sevilla Juan de Arguijo y el del salón del Palacio Arzobispal para el Cardenal Niño de Guevara, que mantenía relaciones profesionales con el entorno ducal de Medina Sidonia. Sin embargo, a diferencia de la obra de Pacheco, estos frescos, seguramente a imitación del Vasari hacia 1548 en el Salone delle Arti de su casa en Arezzo, resultan, todavía hoy, controvertidos a efectos de autoría, aunque para el de la casa de Arguijo se suele proponer el nombre de Alonso Vázquez; *vid.* para estos frescos de Pacheco, su contextualización en el humanismo sevillano y la notoriedad de Arguijo: Rosa López Torrijos, “El techo de la Casa de Pilatos”, en *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1995), 129-137; Guy Lazure, “Hermanos del cielo: Ícaro, Faetón y otras figuras del vuelo en el humanismo sevillano”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, coord. José M.^a Maestre Maestre, Luis Charlo Brea y Joaquín Pascual Barea (Madrid –Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos – CSIC, 2002, vol. IV), 1855-1862; José Solís de los Santos, Francisco J. Escobar, Juan Montero y José Manuel Rico García, “El contexto literario”, en *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro*, ed. Eduardo Peñalver y M.^a Luisa Loza (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad – Biblioteca de la Universidad – Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2017), 63-78 y 181-196; así como Francisco J. Escobar, “No los mármoles rotos que contemplo: fuentes clásicas y retórica visual en la obra poética de Juan de Arguijo”, en *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro... cit.*, 79-101 y 181-196.

encontraban Cristóbal de Mesa, en *La restauración de España, El patrón de España y Rimas*, Andrés de Claramonte, en su *Letanía moral*, obra impresa en Sevilla en 1613, incluso Cervantes en el *Viaje del Parnaso*. Es más, la elección de poetas como Mesa, Juan Rufo y Cristóbal de Virués por parte del Condestable sugiere, entre líneas, su anhelo de ser ensalzado en una obra épica de un modo similar a las canciones de alto aliento consagradas al VII Duque por Herrera y Mosquera de Figueroa, entre otros ingenios sevillanos¹⁵⁰.

En otros términos, como se ve, el pensamiento estético e ideológico de Pacheco, inmerso en la República de las letras de esos años, estaba en consonancia, en buena medida, con la *nueva* poesía o poética *culta*, que alcanzará su esplendor en el entorno del Conde de Niebla con Góngora¹⁵¹ y Espinosa entre soledades *morales* y *sonoras*, razón, además, por la que seguramente había presentado el pintor un «renovado» Herrera haciéndolo entroncar con esta estela de la poesía *culta*¹⁵². Estos ingenios, en efecto, se habrán de valer del encomio nobiliario como una estrategia retórica practicada ya, años atrás, por los hombres de letras sevillanos del círculo

¹⁵⁰ Juan Fernández de Velasco y Tovar (h. 1550-1613), V Duque de Frías y XI Condestable de Castilla, fue hijo de Íñigo Fernández de Velasco, en realidad, Íñigo de Tovar y Velasco, tomando el apellido de su tío, Pedro Fernández de Velasco, al heredar el ducado de Frías, y de Ana Pérez de Guzmán y Aragón, hija del VI Duque de Medina Sidonia. Es más, ya Juan de Guzmán, III Duque de Medina Sidonia, había contraído primeras nupcias con D^a Isabel de Velasco, hija del Condestable de Castilla; sobre el inventario de la biblioteca del Condestable: Carlos Alberto González, Juan Montero y otros colaboradores integrados en este proyecto de investigación; vid. como un adelanto de esta encomiable labor: Juan Montero, Carlos Alberto González, Pedro José Rueda y Roberto Alonso Moral, *De todos los ingenios los mejores. El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V Duque de Frías (c. 1550- 1613)* (Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla – Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2014). Por tales lazos genealógicos, interesantes son, para el presente estudio, los vínculos, de un lado, entre el Condestable y su abuelo, el VI Duque de Medina Sidonia, cercano a los humanistas de su ciudad natal, y, de otro, con el Brocense, quien le pudo instruir en calidad de preceptor y condiscípulo de Mal Lara en la Universidad de Salamanca. Sobre este particular, he localizado un documento en el legajo 949 del ADMS que pone de relieve la relación de negocios entre el VII Duque y el Condestable de Castilla, con fecha de 1597, cuando este ejercía como gobernador en el Milanesado, en su primera etapa, entre 1592 y 1600, a propósito de la compra de unos arcabuces. También he hallado en el legajo 955 las capitulaciones para el matrimonio en 1612 de Miguel Gerónimo de Guzmán con Francisca de Guzmán, otorgadas por el Condestable de Castilla, el Conde de Salinas y D. Tello de Guzmán [...]. En este contexto entre Sevilla y Salamanca, habría que ubicar, en consecuencia, la polémica literaria entre este último, que firmaba bajo el pseudónimo de Prete Jacopín, con Herrera, a raíz de sus *Anotaciones*. Al tiempo, recuérdese, Herrera mantenía buenas relaciones profesionales con el VII Duque, nieto, como el Condestable, del VI Duque; sobre la polémica herreriana, véase: Juan Montero, *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas, passim*.

¹⁵¹ Elogiado, por cierto, con loores por Pacheco en su *Libro de retratos*. Asimismo, lo recuerda en el *Arte de la pintura* (203-204) pero al hilo del retrato que le dedicó Velázquez.

¹⁵² En la transición estética y cambio de paradigmas de Herrera a Góngora, Begoña López Bueno ha propuesto el binomio conceptual «soledad moral», por el marchamo horaciano y senequista reconocible en los escritores sevillanos del XVII, *versus* «soledad sonora», esta última como una de las principales señas de identidad estética de la *nueva poesía* de Góngora en sus *Soledades*, basada en la sonoridad musical y la *melopeia*; vid. *La poética cultrista de Herrera a Góngora* (Sevilla: Alfar, 2000, 2ª ed.), 26-29.

humanístico de Mal Lara¹⁵³. Es el momento ahora, pues, de cantar en plenitud a las soledades, entre la concepción ética y la renovación estética, el retiro o *secessus*, la música, la caza y otras actividades relacionadas con el *ocio*¹⁵⁴. Interés merecen, de hecho, a este respecto, los datos que aporta Pacheco en su *Libro de retratos* sobre el VII Duque, especialmente, a propósito de dos figuras significativas en el entorno sevillano de esos años: el Canónigo y Arcediano de Sevilla Luciano Negrón, primo hermano de Juan de la Cueva¹⁵⁵, y, claro está, Jerónimo de Carranza.

¹⁵³ Incluso valiéndose de un vocabulario técnico compartido; así, por ejemplo, conceptos como «demostraciones» en la *Philosophía de las armas*, vocablo que dejará su resonancia, a su vez, en los tratados de esgrima de Pacheco de Narváez, hasta llegar al *Bosque de Doña Ana a la presencia de Felipe Quarto*, de Espinosa.

¹⁵⁴ Que habían preluído los hombres de letras sevillanos cercanos al VII Duque hasta culminar en el mecenazgo literario del Conde de Niebla.

¹⁵⁵ Según ha señalado Guy Lazure, “Carrera profesional y orígenes socio-económicos de la élite cultural sevillana (siglos XVI y XVII)”, en *La «Idea» de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*, dir. Begoña López Bueno (Sevilla: Grupo PASO – Universidad de Sevilla, 2012), 19-44, 32 y 34. En cuanto al conocimiento que Cueva pudiera tener de Carranza y su ejercicio de las armas, cabe traer a colación un texto perteneciente a la epístola tercera del *Exemplar poético*, en el que el poeta y dramaturgo sevillano se hace eco de dos «poetas archiconocidos» a raíz de una disputa a propósito de la afectación y la conjugación de los estilos cómico y trágico. En tal contexto, Cueva recrimina esta actitud estética, recordando a Sayas Alfaro, que no salió, por cierto, muy bien parado en un vejamen académico en el entorno de Herrera, y a Carranza, en oposición al «vulgar diestro». ¿Acaso serían dos de los escritores que discutían al hilo de esta cuestión? ¿Se trataría de una alusión a la mezcla de estilos en el libro de Carranza, especialmente por el «vulgar diestro», tan mencionado por el capitán, frente al tono elevado de las cuestiones filosóficas que allí se trataban en calidad o términos de ciencia?. En cualquier caso, dicen así los versos de Cueva:

A los propios vi un día que negaban
la diferencia en todos los sujetos
i unas bozes al alto i baxo davan. 1175

Al épico i al cómico en concetos
hazían iguales i rehian negando
el arte i despreciaban los precetos,

cual el vulgo sacrílego, inorando
con brutez de las armas la destreza 1180
i su infalible efeto no alcançando,

aplica el buen suceso a la presteza
o a la determinada confiança,
negando del preceto la certeza.

De modo que por esta semejança
al fuerte Sayas se opondrá Segura
i el vulgar diestro al único Carrança. 1185

Esto es ageno todo de cordura,
sin proporción ni buen conocimiento
hazer tan ciega i bárbara mistura, 1190

Sobre el primero de ellos, Negrón, amigo de Arias Montano y otras figuras influyentes del Cabildo catedralicio sevillano, fue llamado por el VII Duque, como recuerda Pacheco, con motivo de una serie de ejecuciones públicas («a muerte de horca») frente a la Iglesia mayor de Sanlúcar¹⁵⁶. Vemos, en definitiva, al decir del pintor, otro perfil del VII Duque bien alejado del ideal de regente virtuoso y espiritual que habían configurado los contertulios sevillanos en sus retóricos panegíricos. Tanto es así que asistimos más bien al retrato de un justiciero cortesano al que no le temblaba la mano a la hora de exhibir en público su poder, inspirando temor, por ello, a sus conciudadanos de Sanlúcar. Finalmente, cabe recordar que el padre de Luciano Negrón, el licenciado y jurista Carlos Negrón, era amigo personal de Mal Lara, según rememora Pacheco en su *Libro de retratos*¹⁵⁷, Carranza y otros humanistas de este entorno cultural del VII Duque.

En cuanto al referido Carranza, Pacheco lo alaba, con frecuencia, por su destreza militar, en el *Libro de retratos* al tiempo que rememora a preclaros discípulos suyos de la talla de Pedro de Mesa. Este, en particular, aprendió el arte de la esgrima con el mismo método que el VII Duque, o sea, siguiendo «el espíritu carrançino», consistente en la asimilación de la verdadera destreza de las armas como ciencia reglada que el Comendador forjó sistemáticamente o «inventó», según el pintor. Ello se hacía visible, sobre todo, en la armónica conjugación de espada y daga recordada, además, en la *Philosophía de las armas*, el *Compendio* de Pacheco de Narváez, aunque se retractase, de un modo crítico, con el tiempo, y Cervantes, con algunos ecos en *La Galatea*¹⁵⁸. Dicho ejercicio se producía, igualmente, en diálogo con la danza y la ejecución de un instrumento musical, que en el caso de Mesa era la «vigüela de siete órdenes i canto de órgano»¹⁵⁹.

i si no me llevara el pensamiento
arrebatao a empresa de más gloria,
no dexara indeciso este argumento. Cf. Juan de la Cueva,
Exemplar poético, ed. José M.^a Reyes Cano (Sevilla: Alfar, 1986), 82; *vid.* sobre Cueva, Sayas de Alfaro y Herrera, con una polémica al fondo a propósito de las *Anotaciones*: Juan Montero, “Otro ataque contra las *Anotaciones* herrerianas: la Epístola a Cristóbal Sayas de Alfaro, de Juan de la Cueva”, *Revista de Literatura* 48 (1986): 19-33.

¹⁵⁶ En cuanto al testimonio de Pacheco al hilo del VII Duque y Negrón: Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano (Sevilla: Diputación Provincial, 1985), 134. De manera análoga, el legajo 2404 del ADMS pone de relieve este tipo de actuaciones públicas por parte de Negrón en el feudo sanluqueño del VII Duque; *vid.* Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible, cit.*, vol. I, 222, con motivo del juicio de un tal Calabrés; véanse también 224 y 245-246.

¹⁵⁷ Cf. *Libro de descripción de verdaderos retratos*, 280. Por lo demás, Carlos Negrón, al igual que Mosquera de Figueroa y otros humanistas avezados en leyes, pudo transmitirle a Carranza su afición por esta disciplina.

¹⁵⁸ Como análisis en un artículo, en fase avanzada, sobre Cervantes como lector de la *Philosophía de las armas*; para la semblanza de Mesa por Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos*, 405-407.

¹⁵⁹ Todas estas habilidades en sintonía, por supuesto, con los ideales cívicos, filosóficos y espirituales del entorno humanístico sevillano que brindaba, a modo de soporte intelectual y de enriquecimiento erudito, al VII Duque como «perfecto» caballero cortesano. Por otra parte, de los vínculos entre el arte de la esgrima y la danza ha quedado constancia tanto en la producción cervantina

El retrato de Pedro de Mesa por Pacheco concluye, por lo demás, con dos sonetos del pintor en los que se encumbra, de paso, a Carranza y su aportación al arte de la destreza, así como otro del músico y poeta Antonio de Vera Bustos, celebrando tanto al capitán sevillano y Mesa, como el retrato del pintor sanluqueño. De la misma forma, el lusitano Manuel Rodríguez, diestro en armas y en sonos de arpa y vihuela, queda englobado en la escuela de Carranza y Mesa, tratando de hacer el relevo a estos maestros¹⁶⁰. Por último, también, aunque sin ser discípulo directo de Carranza, el pintor enaltece a Juan Márquez de Aroche, cuya destreza seguía los preceptos de la *Philosophía de las armas* y, por ende, el «espíritu carrançino»¹⁶¹.

En fin, junto a Pacheco, en este contexto cultural interdisciplinar en el que se van asentando las señas de identidad de la poesía barroca, cabría situar otras personalidades ligadas a la literatura en dicho entorno ducal, aunque no puedo abordarlas aquí por economía discursiva. Estos son, entre otros: Juan de la Sal¹⁶², el Conde de Salinas, hermano menor de D^a Ana de Silva y amigo de Góngora¹⁶³, y el referido Arzobispo de Tiro y Patriarca de las Indias. Ellos habrían de retomar y prolongar, entre el gracejo de la *poesía de la sal* y la dimensión espiritual, a veces contrahecha a lo burlesco con referencias a los «sidonios», los primeros compases para un ambiente de tertulias iniciadas en el entorno hispalense de mediados del XVI.

como en la parodia del diestro verdadero en *El Buscón*. Por ahora, hay que recordar que en el tranco VI de *El Diablo Cojuelo*, de Vélez de Guevara, quien mantuvo relaciones profesionales con los Guzmanes, se evoca la parodia de Pacheco de Narváez en el episodio del falso diestro de *El Buscón*. En este pasaje se traen a colación, asimismo, tanto los preceptos de esgrima de Carranza como otras figuras ligadas a los Condes de Niebla, como Góngora, en la «populosa patria de dos Sénecas y un Lucano»; cf. Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, 65-67. De manera análoga, otras alusiones a los Guzmanes en esta obra («donde todos sus Guzmanes son Buenos por apellido, por sangre y por sus personas esclarecidas»), además de las ya referidas, se encuentran en 73-74; la nombradía de Bueno quizás llegara incluso hasta la segunda parte de *El Quijote* (cap. 74), cuando Alonso Quijano, «a pique de ser pastores [...] como unos príncipes», dice Cervantes, aparecía apodado con «el renombre de bueno», es decir, «El Bueno», como recuerdo del preclaro linaje de los Guzmanes.

¹⁶⁰ *Libro de descripción de verdaderos retratos*, 419.

¹⁶¹ *Libro de descripción de verdaderos retratos*, 411-412.

¹⁶² Además de los datos ya aducidos al trasluz del manuscrito que nos ha transmitido dos poemas de Alcázar relacionados con el entorno del VII Duque, hay que destacar que las buenas relaciones entre Juan de la Sal y el Conde de Niebla podrían datarse, al menos, antes de 1615, dado que el Obispo de Bona figuraba entre los nobles y prelados que acudieron a Sanlúcar para participar en el cortejo fúnebre del VII Duque; cf. Pedro Espinosa, *Obra en prosa*, 269. A estos datos cabe añadir el siguiente documento que he localizado en el legajo 988 del ADMS; en concreto, se trata de una carta del VIII Duque de Medina Sidonia como recaudador en Sanlúcar, fechada el 19 de diciembre de 1623, en la que le ordena pagar al patrón y remeros de la galera de la Casa de la Contratación de Sevilla lo que importara llevar Juan de la Sal, desde allí a Sanlúcar, para dar órdenes a su hermano, Alonso Pérez de Guzmán. Cf. sobre la obra de Juan de la Sal: *Siete Cartas del señor Don Juan de la Sal, Obispo de Bona, al señor Duque de Medina Sidonia, noticiándole hechos notables de cierto clérigo vecino de Sevilla, natural de Moguer, llamado el Padre Méndez*, Biblioteca Nacional de España, MSS/12975/26.

¹⁶³ También a propósito de «apacibles soledades». En efecto, incluidos ambos poetas en las *Flores* de Espinosa, compartían aficiones literarias en el entorno del VII Duque; cf., asimismo, al margen de analogías y divergencias estéticas entre los dos poetas, el soneto de Góngora «De ríos, soy el Duero acompañado, / en estas apacibles soledades», de 1603, sobre su estancia en la quinta del Conde de Salinas.

UNOS ÚLTIMOS COMPASES SOBRE EL VII DUQUE: DEL DESENCANTO DE LAS ARMAS AL RETIRO ENTRE SOLEDADES

Aquí donde me ves tan pobre y roto,
he sido en otros tiempos cortesano.
(Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, 669-670)

[...] ¡Oh bien vividos años,
oh canas –dijo el huésped– no peinadas
con boj dentado o con rayada espina,
sino con verdaderos desengaños! [...]
(Góngora, *Soledad segunda*, 363-366)

Cabe concluir el presente estudio constatando, en primer lugar, que el mecenazgo del VII Duque en la vida cultural sevillana estuvo vigente ya hacia 1565 a imitación de su abuelo, tan vinculado a la capital hispalense. Encarnaba, de hecho, D. Alonso la figura de un noble adiestrado en armas y letras al compás de los preceptos de Carranza y otros destacados hombres de letras de la ciudad del Guadalquivir¹⁶⁴, que llegaron a dedicarle, como Herrera y Mosquera de Figueroa, canciones de aliento épico a modo de encomio nobiliario. Su retiro en las afueras de Sanlúcar, que conllevaba el *desplazamiento* de la flor y nata del círculo letrado de Mal Lara a sus ricas posesiones, preludiaba, a su vez, un ritual de tertulias culturales en un entorno arcade que habría de retomar, con el tiempo, el Conde de Niebla entre huertas y cuevas de ermitaños¹⁶⁵. En otras palabras, esta piadosa actitud por parte de los Guzmanes, armonizada con la práctica de una *filosofía cortesana moralizada*, como en los casos de Mateo Vázquez y otras figuras influyentes del momento, conllevaba su recogimiento espiritual, en consonancia con el estoicismo cristiano, que constituían señas de identidad ideológicas del VII Duque como «perfecto» caballero cortesano¹⁶⁶. Recuérdese, en este sentido, la máxima conceptual comprendida en el *Discurso sobre una pregunta que el Duque de Medina Sydonia hizo al comendador Gerónimo de Carranza* con la que he comenzado estas páginas y que estaba en el «aire» cultural del noble: «La virtud es un hábito que consiste en la medianía de las cosas, y la honrra y fama son premios della».

La virtud estoico-cristiana constituyó, en efecto, el único asidero espiritual para el VII Duque, tras perder nombradía y renombre como militar con el objeto de cultivarla en taciturnas soledades. «En triste soledad y desconsuelo» iniciaba, de hecho, Carranza su oda a la vida retirada ofrendada al VII Duque a imitación de los

¹⁶⁴ El mítico Betis de una *Nueva Roma*; vid. Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012).

¹⁶⁵ Dando pábulos, además, a las soledades «morales» y «sonoras» de Espinosa, y «el canto fiero» del *Polifemo*.

¹⁶⁶ Compartidas, como he puesto de relieve, por Carranza y otros hombres de letras de su entorno cultural de élite hasta el final de su vida.

Sermones del canónigo Pacheco, de ahí su retrato paródico dirigido al capitán sevillano, metido por esos años a poeta moral mientras lisonjeaba al poderoso noble junto a sus contertulios sevillanos¹⁶⁷. Para ello se había valido de una impostura o máscara ficticia que no le correspondía y que tampoco estaba a la altura de su fama como soldado, esta sí reconocida por sus contemporáneos.

En definitiva, mudable es la fortuna, como fue la de D. Alonso Pérez de Guzmán; así, de ser encumbrado en la más alta torre por Felipe II con el clarín de la fama, como la Giralda cantada por el canónigo Pacheco, hasta llegar a padecer cierta *damnatio memoriae*, contentándose con una «cumbre modesta», como en la *Soledad segunda*¹⁶⁸. Por tanto, desengaños humanos y ambiciones frustradas en pos de soledades en apartadas huertas, como el mismo Templo del Desengaño en *La Arcadia* de Lope o la *Soledad segunda* de Góngora, espacios presididos, como *señor en sus dominios*, por un anciano venerable y ya retirado del ejercicio de las armas, a saber, el VII Duque. De hecho, en las fronteras entre la realidad histórica y la poesía ecrástica¹⁶⁹, el honorable y desengañado anciano acogerá al peregrino. Con él

¹⁶⁷ Teniendo en cuenta esta contextualización del mecenazgo literario del VII Duque en torno al humanismo de la Sevilla áurea, un dato pone especialmente de relieve la lectura del tratado de Carranza por el canónigo Pacheco en este «aire» espiritual y cultural comunes «a la época». Se comprueba a partir de sendas alusiones, en sus epigramas, a hurtos («*plagiū*», «*furta*») en los que se ve envuelto el capitán sevillano, por tratarse del dedicatario de esta epístola-satírica en la que se ofrece, como telón de fondo, otro retrato del Duque, como poderoso benefactor de una obra tan ostentosa y ambiciosa al tiempo. ¿A qué hurtos podría estar refiriéndose Pacheco como guiño cómplice epistolar a modo de agudo *aprosdóketon* inesperado? Seguramente a la referida epístola-oda a la vida retirada y solitaria dedicada al Duque por Carranza con la que comenzaba no sólo la *Philosophía de las armas* sino también sus manuscritos enviados a Amberes (de hecho, el poema es idéntico en estos diferentes escritos), a buen seguro para que se publicasen en la imprenta de Plantino, aprovechando la influencia de Arias Montano. Pues bien, este cultivo de la filosofía cortesana moralizada pudo dar la impresión al sabio y avisado canónigo de que el capitán sevillano estaba tratando de imitar, y no con su elegancia ni agudeza, ni tampoco con su anhelo de trascendencia, el estilo horaciano y de filosofía practicado por él en sus epístolas morales, o sea los *Sermones*, de aliento estoico y de desengaño que invitaban al retiro. Incluso Carranza, en su deseo de promoción entre los doctos, dado que su fama como militar, ya la tenía, pudo haberle regalado un ejemplar de su libro impreso al canónigo, puesto que en el primer epigrama indica este último «[...] *ignotum munus utrumque mihi*», en alusión al tratado («*librum*») como a las armas («*gladium*»); esto es, *munus* ('regalo'), al margen del tecnicismo de la elegía amorosa romana como en Ovidio, Propertio o Tibulo, obligaba a un intercambio en un contexto comunitario, en este caso, representado por un círculo de amistades comunes, es decir, Vázquez de Leca, Montano, Negrón, el maestro Oretano... El tecnicismo revestía, por añadidura, un matiz jurídico que podría aludir a la vocación un tanto leguleya por parte de Carranza, de ahí su tratado sobre la ley de injuria, que el capitán trató de publicar en Amberes, lo que justificaría, de paso, su dedicatoria a Mateo Vázquez. Ello explicaría, a su vez, cómo a continuación de haber obtenido Pacheco dicho presente o *munus*, él mismo, en el segundo epigrama, le devuelve, *quid pro quo*, otro regalo en calidad de ofrenda votiva («*Apotheosis et oblatio*») como nuevos votos («*noua vota*», «*votivas libabimus*») y «*dona*» al dios de la guerra o nuevo Hércules, o sea, Carranza, que contaba con ingente poder al ejercer como maestro de esgrima y protegido del VII Duque hasta el punto de ser «divinizado».

¹⁶⁸ Similar a la sanluqueña cuesta cercana a las cuevas de los santos ermitaños, enclaves auspiciados tanto por el VII Duque como por el Conde de Niebla.

¹⁶⁹ A la manera de las *Silvas* de Estacio y Poliziano, así como con morosidad descriptiva *more horaciano*.

compartirá, entre el moderado placer de modestos y ricos manjares propios de un príncipe, valga el oxímoron gongorino, su desencantada y apacible soledad.

APÉNDICES

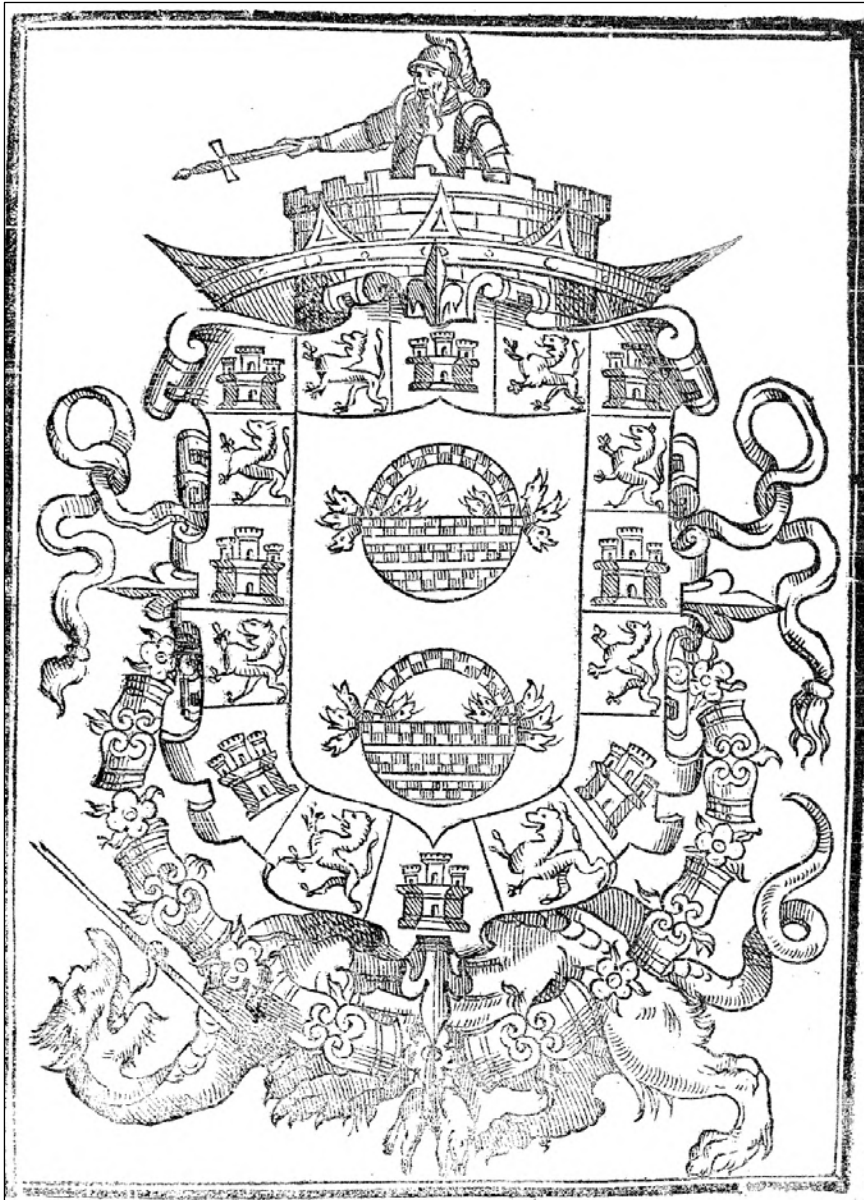
I. Portada de la *Philosophía de las armas*, de Carranza con su retrato por Bautista Vázquez



II. Retrato de Carranza por D. J. Senat, custodiado en la Biblioteca Colombina



III. Escudo de armas del VII Duque de Medina Sidonia en la *Philosophía de las armas*, de Carranza y en *Opera medicinalia*, de Peramato



IV. Portada de los *In syntaxin scholia*, de Mal Lara con el blasón de los Guzmanes y las Virtudes iconográficas por Bautista Vázquez



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcázar, Baltasar del, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez (Madrid: Cátedra, 2001).
- _____. *Poesía*, ed. Valentín Núñez (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012).
- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco (Madrid: Real Academia Española, 2012).
- Alonso Asenjo, Julio, *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio* (Valencia: UNED – Universidad de Sevilla – Universitat de València, 1995).
- Álvarez de Toledo, Luisa Isabel, *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible* (Cádiz: Universidad, 1985, 2 vols.).
- _____. *El Palacio de los Guzmanes* (Sanlúcar de Barrameda: Fundación Casa Medina Sidonia, 2003).
- Arias Montano, Benito, *Correspondencia conservada en el Museo Plantin-Moretus de Amberes*, ed. Antonio Dávila (Alcañiz – Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos – Laberinto – CSIC, 2002).
- Asensio, Eugenio, “El Brocense contra Herrera y sus *Anotaciones a Garcilaso*”, *El Crotalón* 1 (1984): 399-413.
- Ávila, Hernando de, *Tragedia de San Hermenegildo*, Biblioteca Nacional de España, 7/161117, T/15007/8.
- Barrantes Maldonado, Pedro, *Ilustraciones de la Casa de Niebla, en que se trata del principio y origen de los Guzmanes, duques de Medina Sidonia, marqueses de Casaza*, Biblioteca Nacional de España, MSS/3299; ed. Federico Devís Márquez (Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad – Excmo. Ayuntamiento, 1998).
- Barros, Alonso de, *Filosofía cortesana*, ed. Ernesto Lucero (Madrid: Polifemo, 2019).
- Beltrán, fray Pedro, *La Caridad Guzmanesca*, Biblioteca Nacional de España, MSS/188; ed.: *La Charidad Guzmanesca*, pról. Pedro Barbadillo Delgado (Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento – Imp. Sta. Teresa, 1948); con reimp.: 1990.
- Bolaños Donoso, Piedad, *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2012).

- Cacho, Marta P., *Francisco Pacheco y su «Libro de retratos»* (Sevilla – Madrid: Fundación Focus-Abengoa – Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2011).
- Calderón Quijano, José Antonio, *Sanlúcar en la «Charidad Guzmaná», de fray Pedro Beltrán* (s. l.: s. n., 1990).
- Carta de Carranza a Felipe II sobre una pregunta que le hizo el VII Duque y Discurso sobre una pregunta que el Duque de Medina Sidonia hizo al Comendador Gerónimo de Carranza*; Biblioteca Nacional de España, MSS/12933/6.
- Carta para el Rey Don Phelippe II del capitán Gerónimo de Carranza. Discurso sobre una pregunta que el Duque de Medina Sidonia hizo al comendador Gerónimo de Carranza, queriendo saver de dos que riñieron cuál auía de dar satisfacción, el que llamó judío al otro o el que le respondió mentís. Papeles tocantes à Phe. 2º. Tomo 2º*; Biblioteca Nacional de España, MSS/1750, fols. 366-375.
- Carranza, Jerónimo de, *Philosophía de las armas* (Sanlúcar de Barrameda: s. e., 1582); Biblioteca Nacional de España, R/909.
- _____. *Speculación de la destreza* (Sanlúcar de Barrameda: s. e., 1582); Biblioteca del Arzobispado de Sevilla, 27/62.
- _____. *Los cinco libros sobre la ley de la injuria de palabra o de obra, en que se incluyen las verdaderas resoluciones de honra y los medios con que se satisfacen las afrentas. Con veinte seis consejos y Tratado de la alevosía*; Biblioteca Colombina de Sevilla, 58-2-28; olim: 84-2-22; Biblioteca del Museo Plantin-Moretus de Amberes, M.340.
- Carriazo Rubio, Juan Luis, “La atribución a mosén Diego de Valera del *Origen de la casa de Guzmán*”, en *Mosén Diego de Valera, entre las armas y las letras*, ed. Cristina Moya García (Woodbridge: Tamesis, 2014), 179-194.
- Cervantes, Miguel de, *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos (Madrid: Clásicos Castalia, 1981).
- _____. *El gallardo español. La casa de los celos*, ed. Antonio Rey y Florencio Sevilla (Madrid: Alianza, 1997).
- _____. *La Galatea*, ed. Juan Montero, en colaboración con Francisco Escobar y Flavia Gherardi, Madrid – Barcelona: Real Academia Española – Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2014.
- Collantes de Teerán, Fernando: “Galerías de retratos de sevillanos ilustres que se conserva en la Biblioteca del Excmo. é Ilmo. Cabildo, donde se ha concedido preferencia al del Almirante y descubridor del Nuevo Mundo D. Cristóbal

- Colón, por su alto renombre y por la circunstancia de conservarse en ella la famosa librería de su hijo D. Fernando, que dio a la Biblioteca el nombre de Colombina (I)”, *Archivo Hispalense* 3 (1887): 169-176 y 234-241.
- Corzo, Ramón, “El Hombre de las serpientes, Hércules y Laocoonte en el Renacimiento español”, en *Temas de Estética y Arte* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2009), 85-125.
- Coster, Adolphe, *Fernando de Herrera (El Divino), 1534-1597* (París: Honoré Champion, 1908).
- Cruz, Fernando, “Francisco Juanete, pintor de cámara de la Casa ducal de Medina Sidonia (1604-1638)”, *Laboratorio de Arte* 11 (1998): 435-459.
- _____. “La casa ducal de Medina Sidonia y el Convento de Capuchinos de Sanlúcar de Barrameda: patronato y construcción”, *Laboratorio de Arte* 13 (2000): 79-101.
- _____. *El convento sanluqueño de Capuchinos. Arte e historia de una fundación guzmana* (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 2002).
- _____. “Un cuadro de altar de trasfondo ideológico: *La genealogía de los Guzmanes*, del pintor barroco Francisco Juanete (1612)”, *Archivo español de arte* 312 (2005): 427-434.
- _____. “El mecenazgo arquitectónico de la Casa ducal de Medina Sidonia entre 1559 y 1633”, *Laboratorio de Arte* 18 (2005): 173-184.
- _____. “El Belén de los Guzmanes de 1576: un portalejo de Juan Bautista Vázquez «el Viejo» y Gaspar Núñez Delgado”, en *IV Encuentro Regional de Belenistas* (Sanlúcar de Barrameda: Asociación de Belenistas San Lucas, 2006), 3-16.
- _____. “El Palacio sevillano de los Guzmanes, según dos planos de mediados del siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte* 19 (2007): 247-262.
- _____. “Juan Pedro Livadote al servicio de la Condesa de Niebla: el Convento de Madre de Dios (1574-1576)”, *Laboratorio de Arte* 22 (2010): 131-164.
- _____. “El patrimonio artístico y los Guzmanes (1297-1645)”, en *El río Guadalquivir, del mar a la marisma: Sanlúcar de Barrameda*, coord. Javier Rubiales Torrejón (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2011).
- _____. *El patrimonio restaurado de la Basílica de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda* (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 2011).

- _____. “El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)”, *Laboratorio de Arte* 23 (2011): 79-106.
- _____. “Juan Bautista Vázquez «El Viejo» y Gaspar Núñez Delgado al servicio del VII Duque de Medina Sidonia (1575-1576)”, *Archivo Español de Arte* 339 (2012): 280-287.
- Cueva, Juan de la, *Exemplar poético*, ed. José M.^a Reyes Cano (Sevilla: Alfar, 1986).
- Chauchadis, Claude, “Didáctica de las armas y literatura: *Libro que trata de la Philosophía de las armas y de su destreza* de Jerónimo de Carranza”, *Crítico* 58 (1993): 73-84.
- Dadson, Trevor y Helen H. Reed, *Epistolario e historia documental de Ana de Mendoza y de la Cerda, princesa de Éboli* (Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2013).
- Delgado Casado, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)* (Madrid: Arco Libros, 1996).
- Diálogo entre Pedro Barrantes Maldonado y vn cauallero extranjero que cuenta el saco que los turcos hizieron en Gibraltar, y el vencimiento y destruyción que la armada de España hizo en la de los turcos. Año 1540... dirigida al... señor don Alonso Pérez de Guzmán el bueno* (Alcalá de Henares: Sebastián Martínez, 1566); Biblioteca Nacional de España, R/7894.
- Elliot, John, *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline* (New Haven – Londres: Yale University, 1986); vers. esp.: *El Conde Duque de Olivares. El político en una época en decadencia* (Barcelona: Crítica, 1990).
- Eraso y Arteaga, Francisco, *El desengaño discreto y retiro entretenido, dedicado a la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda, compuesto por el capitán D. Francisco de Eraso y Arteaga*; Biblioteca de la Fundación Menéndez Pelayo, signatura M-255.
- _____. *Del agravio hacer venganza y hablar bien del enemigo. Comedia en tres jornadas*; Biblioteca Nacional de España, MSS/16551.
- Escobar, Francisco J., “Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la *Academia* sevillana en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara”, *Epos* 16 (2000): 133-155.
- _____. “*Calliope oubliée par l’action de Thalie*: métadiscours poétique et théâtre humaniste. À propos de Juan de Mal Lara et de Cristóbal Mosquera de Figueroa”, en *Les*

- genres littéraires de la mémoire dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, ed. Pierre Demarolle y Marie Roig (Nancy: Université de Nancy II, 2008), 165-185.
- _____. “La obra poética de Juan de la Cueva en el entorno sevillano (con un excursus sobre sus vínculos con Diego Girón y Fernando de Herrera)”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 12 (2009): 35-70.
- _____. “Una fuente desconocida para la *Descripción de la Galera Real* (con unos paralelos textuales en la obra de Cristóbal Mosquera de Figueroa y Juan de Mal Lara)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58. 2 (2010): 663-689.
- _____. “Dos textos desconocidos de Jerónimo de Carranza a propósito del XI Conde de Niebla y Mateo Vázquez (con unas notas sobre Hernando de Vega)”, en *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2015), 119-142.
- _____. “Nouveaux renseignements sur Fernando de Herrera et l'Académie sévillane dans *Philosophía de las armas*, de Jerónimo de Carranza”, en *La Renaissance en Europe dans sa diversité. III. Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages*, ed. Lioudmila Chvedova, Michel Deshaies, Stanislaw Fiszer y Marie-Sol Ortola (Nancy: Université de Lorraine, Groupe «XVI^e et XVII^e siècles en Europe», 2015), 289-303.
- _____. “¿Topografía o topotesia en el entorno espiritual del Conde de Niebla?: sobre *Soledades contemplativas* y el *Retrato* de Pedro Espinosa (con dos documentos inéditos)” *e-Spania Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 23 (2016): 1-26; <https://journals.openedition.org/e-spania/25264>.
- _____. “Humanismo y espiritualidad en tiempos de Felipe II: posicionamiento profesional de Mal Lara, un cartapacio de Mateo Vázquez y Cervantes a los diecinueve años”, *e-Humanista. Journal of Iberian Studies* 35 (2017): 16-78.
- _____. “*No los mármoles rotos que contemplo*: fuentes clásicas y retórica visual en la obra poética de Juan de Arguijo”, en *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro*, ed. Eduardo Peñalver y M.^a Luisa Loza (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad – Biblioteca de la Universidad – Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2017), 79-101 y 181-196.
- _____. “*Restitutio eremiticae uitae et studia divinitatis*: nuevos datos sobre Pedro Espinosa y el Conde de Niebla (con Góngora y la estela de la poesía culta *in margine*)”, en *L'Exemplum virgilien et l'Académie napolitaine à la Renaissance Itinera Parthenopea*, I, ed. Marc Deramaix y Giuseppe Germano (París: Librairie Classiques Garnier, 2018), 399-418.

- _____. “Leer y editar a Góngora en el Siglo de Oro: Martín de Angulo o la forja (frustrada) de un cancionero de autor”, *Edad de Oro* 37 (2018): 96-118.
- _____. “En los «márgenes» de la polémica literaria: Góngora vindicado por Angulo y Pulgar”, *Controversias y poesía (De Garcilaso a Góngora)*, coord. Mercedes Blanco y Juan Montero (Sevilla: Universidad de Sevilla, con la colaboración de ProjeT Góngora – OBVIL Sorbonne Université – París, Grupo Poesía Andaluza del Siglo de Oro, Universidad de Sevilla, 2019), 343-367.
- _____. “Égloga fúnebre a D. Luis de Góngora, de Angulo y Pulgar: caracterización genérica, contexto sociocultural y paratextos”, en *Cancionero del Siglo de Oro. Forma y formas*, ed. Andrea Baldissera (Pavía: Ibis, 2019), 275-313.
- _____. “*Ut musica pictura*: Góngora y la retórica sonoro-visual en unas anotaciones inéditas de Angulo y Pulgar al *Polifemo*”, *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 25.1 (2020): 44-77.
- Espinosa, Pedro, *Obra en prosa*, ed. Francisco López Estrada (Málaga: Clásicos Malagueños, 1991).
- _____. *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez (Madrid: Clásicos Castalia, 2011).
- Falla, Juan José, *Archivo General de Centro América (Guatemala). Extractos de escrituras públicas: Archivo General de Centroamérica* (Guatemala: Museo Popol Vuh de la Universidad Francisco Marroquín – Auditorio Universidad Francisco Marroquín – Editorial Amigos del País – Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 2001).
- Fernández, Manuel y Natalia Maillard, “Música, libros y torneos: D. Pedro de Zúñiga y el patrimonio cultural de un segundón de la nobleza castellana en el Renacimiento”, en *Testigo del tiempo, memorial del universo. Cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII)*, ed. Manuel Fernández, Carlos Alberto González y Natalia Maillard (Barcelona: Ediciones Rubeo, 2009), 59-98.
- Gayangos y Arce, Pascual de, *Ilustraciones de la Casa de Niebla y hechos de los Guzmanes señores de ella* (Madrid: Memorial Histórico Español, Colección de documentos, opúsculos y antigüedades, 9-10, Imprenta Nacional, 245).
- Genealogía y hechos del excelente barón y bien afortunado caballero Don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, primer señor de Sanlúcar de Barrameda*; Biblioteca Nacional de España, MSS/13139.

- Gil, Juan, “Montano en su retiro”, en *Arias Montano y su tiempo* (Mérida: Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1998), 215-237.
- Gómez Fernández, Lucía, “El mecenazgo musical de la casa de Medina Sidonia y el nuevo mundo en el siglo XVI”, en *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, ed. María Gembero y Emilio Ros-Fábregas (Granada: Universidad, 2007), 59-68.
- _____. “El mecenazgo musical de los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)”, *Revista de Musicología* 39.1 (2016): 335-344.
- _____. *Música, nobleza y mecenazgo. Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)* (Cádiz: Universidad, 2017).
- Góngora, Luis de, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José M.^a Micó (Madrid: Espasa-Calpe, 1990).
- Gonzalo Sánchez-Melero, José Luis, “Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros”, *Hispania* 221 (2005): 813-846.
- _____. *La «Epístola a Mateo Vázquez»: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010).
- _____. “Mateo Vázquez de Leca: la construcción heráldica de una discutida identidad noble en la corte de Felipe II”, en *A Investigação sobre heráldica e sigilografia na península ibérica: entre a tradição e a inovação*, dirs. Maria do Rosário Barbosa Morujão y Manuel Joaquín Salamanca López (Coimbra: CHSC, 2018), 265-282.
- Guillaume-Alonso, Araceli, “Construir la memoria y exaltar el linaje: El paratexto al servicio de los Guzmanes”, en *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVI*, ed. M.^a Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (Madrid: Casa Velázquez, 2007), 293-306.
- _____. “Señorío y monarquía: El ducado de Medina Sidonia y la política imperial”, en *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, ed. Francisco Sánchez-Montes y Juan Luis Castellano (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. IV), 347-364.
- Guzmán Lara y Luzón, Francisco de, *Geometría práctica y mecánica dividida en tres tratados*; Biblioteca Nacional de España, MSS/8186.
- Hermoso Rivero, José M.^a, “Jerónimo Sánchez de Carranza y el primer tratado de esgrima español publicado en Sanlúcar de Barrameda (1582)”, *El Rincón malillo. Anuario del Centro de Estudios de la Costa Noroeste de Cádiz (CECONOCA)* 3;

http://www.ceconoca.org/index.php?option=com_content&view=article&id=100.

Hermoso, José M.^a y Antonio M. Romero, “Una historia de Sanlúcar de Barrameda inédita, escrita a mediados del siglo XVII por Francisco de Eraso y Arteaga y contenida en su obra *El Desengaño discreto y retiro entretenido*”, *Cartare* 3 (2013); <http://www.ceconoca.org/?id=312>.

Herrera, Fernando de, *Relación de la guerra de Cipre, y suceso de la batalla Naval de Lepanto escrito por Fernando de Herrera...* (Sevilla: Alonso Picardo, 1572); Biblioteca Nacional de España, R/3794 y U/2524.

_____. *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas (Madrid: Cátedra, 1997).

_____. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José M.^a Reyes Cano (Madrid: Cátedra, 2001).

Lazure, Guy, *To Dare Fame: Constructing a Cultural Elite in Sixteenth Century Seville* (Baltimore: John Hopkins University, 2003).

_____. “Hermanos del cielo: Ícaro, Faetón y otras figuras del vuelo en el humanismo sevillano”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, coord. José M.^a Maestre Maestre, Luis Charlo Brea y Joaquín Pascual Barea (Madrid –Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos – CSIC, 2002, vol. IV), 1855-1862.

_____. “Carrera profesional y orígenes socio-económicos de la élite cultural sevillana (siglos XVI y XVII)”, en *La «Idea» de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*, dir. Begoña López Bueno (Sevilla: Grupo PASO – Universidad de Sevilla, 2012), 19-44.

Lohman Villena, Guillermo, *Les Espinosa. Une famille d'hommes d'affaires en Espagne* (París: SEVPEN, 1968).

Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby (Berkeley – Madrid: University of California Press-Castalia, 1968, 2^a ed.).

_____. *El peregrino en su patria*, ed. Julián González Barrera (Madrid: Cátedra, 2016).

López Bueno, Begoña, “El Brocense atacado y Garcilaso defendido (un primer episodio en las polémicas de los comentaristas)”, en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente* (Madrid: Castalia, 1992, vol. III.2), 159-174.

_____. *La poética cultista de Herrera a Góngora* (Sevilla: Alfar, 2000, 2^a ed.).

- López Torrijos, Rosa, “El techo de la Casa de Pilatos”, en *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1995), 129-137.
- Lorenzo Sanz, Eufemio, *Comercio de España con América en la época de Felipe II* (Valladolid: Diputación, 1986).
- Lucero, Ernesto, “La dedicatoria de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros a Mateo Vázquez de Lecca”, *Librosdelacorte* 18 (2019): 33-53; <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2019.11.18.002>.
- Lleó Cañal, Vicente, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012).
- Mal Lara, Juan de, *Ioannis Mallarae hispalen. in Syntaxin Scholia... Phraseon latino hispanicarum thesaurus... accessit totius Prosodiae ratio quam breuissima* (Sevilla: Hernando Díaz, 1567); Biblioteca Nacional de España, R/6259.
- _____. *In Aphthonii Progymnasmata Scholia* (Sevilla: Escribano, 1567); Biblioteca da Ajuda, Mon. 67-I-56; Biblioteca Nacional de España, R/26031.
- _____. *Recibimiento. Descripción de la Galera Real*, ed. Manuel Bernal (Madrid: Biblioteca Castro, 2005).
- _____. *Philosophía vulgar*, ed. facs. José J. Labrador y Ralph DiFranco, con estudios preliminares de Inmaculada Osuna y Francisco Javier Escobar (Méjico: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2012).
- _____. *Hércules animoso*, estudio preliminar, notas y edición crítica de Francisco Javier Escobar Borrego (Méjico: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2015, 3 vols).
- _____. *La Psyche*, estudio preliminar, notas y edición crítica de Francisco Javier Escobar Borrego (Méjico: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2015).
- _____. *Poesía dispersa (vernácula y latina)*, estudio preliminar, notas y edición crítica de Francisco Javier Escobar Borrego (Méjico: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2015).
- Martínez Calderón, Juan Alonso, *Origen y descendencia continuada por la línea rectal baronil de la Casa de los Excelentísimos Duques de Medina Sidonia con algunas particularidades de sus grandezas*; Biblioteca Nacional de España, MSS/9682.

- _____. *Epítome de las historias de la gran Casa de Guzmán y de las progenies reales que la crean y las que procrea*; Biblioteca Nacional de España, MSS/2256-2258.
- Martínez Millán, José, “Grupos de poder en la Corte durante el reinado de Felipe II: la facción ebolista, 1554-1573”, en *Instituciones y élites de poder en la Monarquía Hispánica durante el siglo XVI*, ed. José Martínez Millán (Madrid: Universidad Autónoma, 1992), 137-197.
- Medina, Pedro de, *Crónica de los Duques de Medina Sidonia por el Maestro Pedro de Medina*, Archivo Ducal de Medina Sidonia, leg. 1316; ed.: *Documentos inéditos para la Historia de España*, XXXIX (Madrid: Vda. de Calera, [1861] 1932).
- Merich, Stefano de, “La *Philosophía de la destreza de las armas* de Jerónimo de Carranza, del buen modo de transmitir la ciencia de las armas”, en *Hommage à André Gallego: La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XIIe au XVIIe siècles)*, ed. Luis González Fernández (Toulouse: CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, 2011), 441-452.
- Mesa, Cristóbal de, *La restauración de España* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1607); Biblioteca Nacional de España, R/4684.
- Montero, Juan, “Algo más sobre las peripecias bibliográficas de las *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*”, *Archivo Hispalense* 201 (1983): 157-172.
- _____. “Otro ataque contra las *Anotaciones* herrerianas: la Epístola a Cristóbal Sayas de Alfaro, de Juan de la Cueva”, *Revista de Literatura* 48 (1986): 19-33.
- _____. *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas* (Sevilla: Ayuntamiento, 1987).
- _____. “Fernando de Herrera, *Relación de la guerra de Cipre y sucesso de la batalla naval de Lepanto* (Sevilla, 1572): dos ediciones”, en *Homenaje al profesor Klaus Wagner: geb hin und lerne*, coord. Piedad Bolaños, Aurora Domínguez y Mercedes de los Reyes (Sevilla: Universidad, 2007, vol. I), 339-353.
- _____. “Un soneto desconocido de Pedro Espinosa a Francisco de Rioja en el ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard)”, en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta (A Coruña: Universidade, Servizo de Publicacións, 2019), 561-576.
- Montero, Juan, Carlos Alberto González, Pedro José Rueda y Roberto Alonso Moral, *De todos los ingenios los mejores. El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V*

- Duque de Frías (c. 1550- 1613)* (Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla – Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2014).
- Mosquera de Figueroa, Cristóbal, *Poesías completas*, ed. Jorge León Gustà (Sevilla: Alfar, 2015).
- Moya García, Cristina, ed., *Mosén Diego de Valera, entre las armas y las letras* (Woodbridge: Tamesis, 2014).
- Niseno, Diego, *Asuntos predicables para los domingos después de Pentecostés* (Madrid: Francisco Martínez, 1630); Biblioteca Nacional de España, 2/45966.
- Nombramiento de gobernador y capitán Jerónimo Sánchez de Carranza*; Archivo General de Indias, Patronato, 293, N. 12, R. 1.
- Pacheco de Narváez, Luis, *Compendio de la filosofía y destreza de las armas de Gerónimo de Carranza por Don Luis Pacheco de Narvaez...* (Madrid: Luis Sánchez, 1612). Biblioteca Colombina de Sevilla, 24-1-19 - *olim*: 57-4-39; Universidad Politécnica de Madrid, 24, A-Z4; y Biblioteca Nacional de España, R/3141.
- _____. *Engaño y desengaño de los errores que se han querido introducir en la destreza de las armas* (Madrid: Emprenta del Reyno, 1635); Biblioteca Nacional de España, R/4842.
- _____. *Llave y gobierno de la destreza: de una filosofía de las armas*, ed. Fernando Fernández Lanza (Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991).
- Pacheco, Francisco (canónigo y licenciado), Manuscrito autógrafo; Real Academia de la Historia, 9-2563.
- _____. *El título de la reina Doña Ana de Austria*, ed. Bartolomé Pozuelo (Alcañiz – Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos – Laberinto – CSIC, 2004).
- Pacheco, Francisco (pintor), *Carta de M. Pacheco, pintor de Sevilla, al racionero Paulo de Céspedes, en Córdoba*; Biblioteca Nacional de España, MSS/8486, fols. 202-205.
- _____. Retratos; Biblioteca Nacional de España, BA/1156; E/104; ER/202; R/29440; con fotolitografía (Sevilla: Imp. de Gironés y Orduña, 1883), Biblioteca Nacional de España, ER/202 (104), IH/5283.
- _____. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano (Sevilla: Diputación Provincial, 1985).
- _____. *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegada (Madrid: Cátedra, 1990).

- Peramato, Pedro de, *Petri de Peramato... Opera medicinalia*; Biblioteca General Universitaria de Sevilla, A Res. 07/1/05, olim: 013/111 y A Res. 17/4/02, olim 58/80; Biblioteca Nacional de España, R/29621.
- Porres Benavides, Jesús, *Juan Bautista Vázquez el viejo. Un artista castellano en Sevilla* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019).
- Ponce Cárdenas, Jesús, “Góngora y el Conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Criticón* 106 (2009): 99-146.
- Rodríguez Gamarra, Alonso, *Relación*, Archivo Histórico Nacional, Nobleza, Toledo, *Torrelaguna*, C-80, d. 11.
- Rodríguez Marín, Francisco, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1907).
- Romero Cambra, Pedro Javier, “Massinger and Carranza: A Note on Fencing and Points of Honour in Sixteenth- and Seventeenth-Century Drama”, *Notes and Queries* 54.4 (2007): 392-393.
- Ramos, Simón, *Doctoris Simonis Ramos... Apologia medica: in qua disputatur contra temerariam opinionem cuiusdam Medici asserentis in doloribus pleuriticis exquisitis sepissimè non convenire sanguinis missionem...* (Sevilla: Idefonso Rodríguez Gamarra, 1615); Biblioteca Nacional de España, VE/1458/1.
- Rubio Lapaz, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco* (Granada: Universidad, 1993).
- Ruestes, M.^a Teresa, *Las Églogas de Fernando de Herrera: fuentes y temas* (Barcelona: PPU, 1989).
- Ruiz Jiménez, Juan, “Power and musical Exchange: the Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville”, *Early Music* 37 (2009): 401-415.
- Salas Almela, Luis, *Colaboración y conflicto. La capitánía general del Mar Océano y Costas de Andalucía, 1588-1660* (Córdoba: Universidad, 2002).
- _____. “La agencia en Madrid del VIII Duque de Medina Sidonia, 1615-1636”, *Hispania* 224 (2006): 909-958.
- _____. “El reinado del duque don Alonso: 1570-1615” y “Consolidación señorial y fortalecimiento regio: don Manuel Alonso (1615-1636)”, en *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia (1580-1670)* (Madrid: Marcial Pons, 2008), 225-272 y 273-307.

- _____. “Un puerto de invierno para la Armada del mar Océano: la perspectiva señorial de los Duques de Medina Sidonia (1600-1640)”, *Huelva en su Historia* 13 (2010): 135-148.
- Sal, Juan de la, *Siete Cartas del señor Don Juan de la Sal, Obispo de Bona, al señor Duque de Medina Sidonia, noticiándole hechos notables de cierto clérigo vecino de Sevilla, natural de Moguer, llamado el Padre Méndez*; Biblioteca Nacional de España, MSS/12975/26.
- Sánchez Bellido, Sara, *Estudio y edición de los «Coloquios» de Baltasar de Collazos* (Tesis doctoral dirigida por Ana Vian Herrero, Madrid: Universidad Complutense, 2013).
- _____. “El humor como recurso dialéctico y de mimesis conversacional en el diálogo renacentista: los *Coloquios* de Baltasar de Collazos”, *Cuadernos de Aleph* 6 (2014): 126-136.
- _____. “Nuevo acercamiento a las relaciones entre los *Coloquios* de Baltasar de Collazos y la literatura picaresca”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro* 3 (2014): 27-44.
- Schnabel, Doris R., *El pastor poeta: Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo* (Kassel: Reichenberger, 1995).
- Simón Díaz, José, *Manual de bibliografía de la literatura española* (Madrid: Gredos, 1980).
- Solís de los Santos, José, Francisco J. Escobar, Juan Montero y José Manuel Rico García, “El contexto literario”, en *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro*, ed. Eduardo Peñalver y M.^a Luisa Loza (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad – Biblioteca de la Universidad – Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2017), 63-78 y 181-196.
- Stefano de Merich, *Armi, lettere, onore nel Libro...que trata de la Filosofía de las armas de Jerónimo de Carranza (1582)* (Tesi di Laurea. Roma, Università degli Studi «La Sapienza», 2003).
- _____. “Un testo picaresco del 1582: il *Diálogo de la falsa destreza* di Jerónimo de Carranza”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche* 7 (2004): 43-68.
- _____. “La presencia del *Libro de la filosofía de las armas* de Carranza en el *Quijote* de 1615”, *Cervantes* 27.2 (2007): 155-180.
- Thompson, I. A. A., “The Appointment of the Duke of Medina Sidonia to the Command of the Spanish Armada”, *The Historical Journal* 12.2 (1969): 197-216.

- Trapiello, Andrés, *Las vidas de Miguel de Cervantes* (Hospitalet: Ediciones Folio, 2004).
- Urquizar, Antonio, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento* (Madrid: Marcial Pons, 2007).
- Valdés, Fernando, *Tratado de la utilidad de la sangría en las viruelas y otras enfermedades de los muchachos* (Sevilla: Hernando Díaz, 1583), Biblioteca Nacional de España, R/5735(1); concordancias al cuidado de M.^a Estela González de Fauve (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995).
- Valera, Mosén Diego de, *Origen de la casa de Guzmán por Mosén Diego Valera*; Biblioteca Nacional de España, MSS/17909.
- _____. *La otrora Historia de la Casa de Zúñiga atribuida a Mosén Diego de Valera*, ed. Pedro M. Cátedra (Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2003).
- Valladares, Aurelio, *Luis Pacheco de Narváez, apuntes bio-bibliográficos* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1999).
- Velázquez-Gaztelu, Juan Pedro, *Historia antigua y moderna de Sanlúcar de Barrameda*, ed. Manuel Romero Tallafigo (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1994).
- _____. *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*, ed. Manuel Romero Tallafigo, con dibujos de Cristóbal Mancha Liñán (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995).
- _____. *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda* (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1996).
- Vélez de Guevara, Luis, *El Diablo Cojuelo*, ed. Ramón Valdés (Barcelona: Crítica, 1999).

Recibido: 16 de septiembre de 2019
Aprobado: 29 de enero de 2020

EL INVENTARIO DE JOYAS DE LA INFANTA ISABEL DE BORBÓN Y BORBÓN REALIZADO CON MOTIVO DE SUS NUPCIAS

Nuria Lázaro Milla
(Doctora en Historia del Arte)
nurialazaromilla@outlook.com

RESUMEN

Más que un ejemplo concreto, este inventario provee información acerca de tipos, motivos decorativos, materiales y tasación de joyas, y otras alhajas, que podían pertenecer a cualquier dama de alta sociedad a mediados del siglo XIX. Igualmente, el artículo profundiza en los pormenores, origen y fortuna crítica de una de esas joyas, la diadema en forma de concha marina, propiedad de la Familia Real española y actualmente en uso. Finalmente, el cotejo del inventario con los retratos de la infanta permite la identificación de algunas de las joyas.

PALABRAS CLAVE: joyería; inventario; boda; infanta Isabel de Borbón; Familia Real española.

THE INVENTORY OF PRINCESS ISABELLA OF BOURBON AND BOURBON'S JEWELLERY, MADE ON THE OCCASION OF HER WEDDING

ABSTRACT

More than a specific example, this inventory provides information about types, decorative motifs, materials and valuation of jewellery, and other precious objects, that could belong to any high society lady of the mid-nineteenth century. Also, this paper delves into the details, origin and critical reception of one of those jewels, the seashell shaped tiara, property of the Spanish Royal Family and currently in use. Finally, the comparison between the inventory and the princess' portraits allows the identification of some of those jewels.

KEY WORDS: jewellery; inventory; wedding; Princess Isabella of Bourbon; Spanish Royal Family.

El 13 de mayo de 1868, en el Palacio Real de Madrid, la infanta Isabel de Borbón y Borbón¹, hija de la reina Isabel II y de Francisco de Asís de Borbón, tomaba por esposo a su primo Cayetano de Borbón-Dos Sicilias, conde de Girgenti², hijo del rey Fernando II de las Dos Sicilias y de la archiduquesa María Teresa de Austria.

Siguiendo el protocolo habitual, el día anterior se habían firmado las capitulaciones matrimoniales ante Joaquín de Roncali y Ceruti, ministro de Gracia y Justicia y, como tal, notario mayor del Reino. Entre las diversas cuestiones referidas en el documento³, se enumeran los bienes que doña Isabel aportó al matrimonio, como sus alhajas, que fueron inventariadas y tasadas por los diamantistas Manuel Congosto⁴ y Carlos Martínez Sevillano⁵, ayudante del Real Guardajoyas, actuando como testigo Ignacio de Arteaga y Puente⁶, jefe del departamento. La relación incluye tanto las piezas que formaban parte de su amplia colección, estimadas en 2.046.844 reales, como las que le fueron regaladas por sus nupcias, apreciadas en 3.832.283 reales, ascendiendo el valor de ambos conjuntos a 5.879.127 reales.

Comenzando la exposición⁷ con las joyas que integraban el primer grupo, la infanta Isabel tenía un aderezo⁸ de brillantes y rubíes, compuesto por pendientes, collar, alfiler y pulsera (220.000 reales). También tenía un buen número de medios aderezos, formados por pendientes y alfiler de brillantes, perlas californias⁹ y esmalte

¹ La infanta Isabel nació en Madrid el 20 de diciembre de 1851, y falleció en Auteuil, cerca de París, el 23 de abril de 1931, en el contexto de los primeros días del exilio de la Familia Real española, aunque dada su avanzada edad no fuera obligada a ello por las autoridades de la II República. Fue princesa de Asturias en dos ocasiones: desde su nacimiento hasta el 28 de noviembre de 1857, cuando el título de heredero al trono pasó a su hermano don Alfonso, y desde el inicio del reinado de éste hasta el 11 de septiembre de 1880, fecha de nacimiento de la infanta María de las Mercedes, primogénita de Alfonso XII y María Cristina de Habsburgo. Por su carácter extrovertido y entusiasta doña Isabel gozó de gran simpatía popular, siendo conocida con el cariñoso apelativo de «la Chata».

² La infanta enviudaría tres años y medio después, cuando don Cayetano, de débil salud, acabó voluntariamente con su vida.

³ Archivo General de Palacio (AGP), Histórica, c. 355, exp. 4.

⁴ Desde 1862, Manuel Congosto se encontraba al servicio de Isabel II. Anteriormente, había sido diamantista y guardajoyas del infante Carlos María Isidro y de su primera esposa, María Francisca de Braganza, empleo que perdió tras iniciarse la Primera Guerra Carlista (AGP, Personal, c. 16.800, exp. 38).

⁵ Tras su paso por el taller de joyería de Félix Samper, Carlos Martínez Sevillano fue designado, el 9 de septiembre de 1862, ayudante del Real Guardajoyas, con un salario anual de 8.000 reales. Por real orden de 11 de febrero de 1865, Isabel II le concedió el honor de «joyero de la Real Casa con el uso de armas reales en la muestra, facturas y etiquetas de su establecimiento», el cual estaba situado en el número 7 de la madrileña calle del Carmen (AGP, Personal, c. 646, exp. 23).

⁶ Ignacio de Arteaga y Puente, conde del Pilar, fue nombrado gentilhombre del interior el 19 de noviembre de 1852, y encargado del Real Guardajoyas el 28 de diciembre de 1855 con sueldo de 6.000 reales anuales, que se elevaron a 10.000 a partir del 18 de agosto de 1864 (AGP, Personal, c. 170, exp. 1).

⁷ Como el inventario no se redactó siguiendo un orden estricto, en vez de transcribir el documento al final del artículo se ha creído más conveniente organizar y exponer los datos para facilitar la visión de conjunto.

⁸ Conjunto de joyas realizadas a juego para el adorno de diferentes partes del cuerpo.

⁹ Así se llamaba a las perlas de color negro, que hoy se conocen como perlas de Tahití.

azul (18.000 reales); collar con tres hilos de perlas y broches de brillantes con una perla en el centro (80.000 reales) y pendientes compañeros (14.000 reales); collar de perlas con entrepiezas o casquillos de rosas de esfera¹⁰ y esmalte azul claro, y pendientes a juego (16.000 reales); peine¹¹, pendientes y collar de bolas de oro y cuentas de coral (1.000 reales); alfiler de brillantes y rubíes, con tres perlas colgando y una en el medio, y pendientes haciendo conjunto (10.000 reales); aretes y alfiler con perla central, esmalte negro y rosas de esfera (2.000 reales); pendientes y collar con perillas de rosas y turquesas (400 reales); pulsera con dos bolas de coral y borlas de rosas de esfera (2.000 reales), collar (500 reales) y pendientes pequeños (100 reales); de topacios tostados, sin especificar qué piezas lo integraban (4.000 reales); pendientes y alfiler de camafeos y perlas (3.500 reales); pendientes y alfiler de oro mate con tres fajas, dos de rubíes y una de brillantes (3.200 reales); pendientes y alfiler de estilo pompeyano, de oro mate con filigrana y unas miniaturas de esmalte (900 reales); alfiler y botones redondos, de medias perlas y rosas de Holanda (1.000 reales); alfiler y botones circulares, de rosas de Holanda incrustadas en esmalte (360 reales); pendientes y alfiler de estilo pompeyano, de oro mate con camafeos en ónix (1.600 reales); pendientes y alfiler de perlas y rubíes (300 reales); pendientes y collar con bola y perilla de cristal de roca, zafiros y rosas de Holanda (2.000 reales); pendientes, collar y pulsera de coral (600 reales); pendientes, collar y alfiler de lava del Vesubio (200 reales); collar de tres hilos delgados de perlas, cortados por una bola de oro y con entrepieza de cruz de esmeraldas, y pendientes compañeros de filigrana y perlas (2.000 reales); cadena para cuello con una cruz de Malta esmaltada con brillantes en la corona, diez botones de brillantes para vestido, una cruz con seis brillantes, y tres pares de gemelos para mangas (20.000 reales); gargantilla, adorno para el cuello y aretes de oro, de estilo provinciano (200 reales); pendientes y alfiler en forma de lazo de esmalte negro, rosas de esfera y perlas, dos en el alfiler y una media en cada pendiente (5.000 reales); alfiler y par de gemelos de oro con una flor de lis, un león y un castillo (600 reales); y alfiler y dos gemelos con rosas y perlas (500 reales).

Para el adorno de la cabeza doña Isabel utilizaba joyas de diversa clase. Tenía una diadema de brillantes, rubíes, perlas y filetes de esmalte negro (10.000 reales) y otra con once estrellas de brillantes con centro de rubíes, que podían desmontarse y usarse como alfileres (220.000 reales). Disponía de un peine de oro mate de color (200 reales) y de otro de oro pulido con grabados (200 reales). Como agujas para cabello o sombrero usaba un par con bolas de brillantes, que también servían como pendientes (8.000 reales), otro par con una media luna de granates con los picos de rosas de esfera (1.000 reales) y dos a modo de espadas de oro y platino (400 reales). El documento, asimismo, menciona una pareja de espilones¹² redondos, de rubíes y

¹⁰ Rosa de esfera y rosa de Holanda son variantes de un tipo de talla denominada rosa, caracterizada por tener contorno circular, culata plana y corona facetada en triángulos que se reúnen en un vértice central.

¹¹ Es decir, peineta (de mayor o menor tamaño).

¹² Tipo de aguja.

esmeraldas con bolas pequeñas por colgantes (2.000 reales), y dieciocho horquillas con un brillante grueso en cada una, engastados en garras de plata (54.000 reales).

Aunque actualmente el término engloba por sí solo toda una tipología, los pendientes reciben en el inventario diferentes nombres atendiendo a su forma y tamaño. Como pendientes se recogen unos de brillantes con una perla en el arillo y dos perillas de «piedra marina sonrosada» (1.500 reales); con arillos de orlas de brillantes y dos perillas de perlas gruesas con casquillos de rosas de esfera (30.000 reales); con diamantes talla *briolette*¹³ y dos brillantes en el arillo (4.000 reales); con perilla de brillantes y entrepiezas de rosas (12.000 reales); con dos perlas y un brillantito entre medias (600 reales); con una perla y un brillante en el arillo (800 reales); dos pares con perillas de esmeralda y un brillante en el arete (14.000 reales); con argollas de brillantes, rubíes y ocho perlitas (2.500 reales); en forma de media luna de brillantes, con cinco colgantes engarzados en plata (9.000 reales); otros de media luna, con brillantes montados en garra en el arete, rosas y cinco colgantes (3.000 reales); de esmeralda cuadrada y gruesa, orlada de rosas de esfera (20.000 reales); de esmeralda y brillantes, con tres colgantes (4.000 reales); con bolas de filigrana mate salpicadas con rosas (1.000 reales); con una cruz de brillantes en el arillo (2.000 reales); con estrella de brillantes sobre esmalte azul turquí¹⁴ (4.000 reales); con un brillante en el aro, dos hojas de rubíes y una perilla de perla con casquillos de rosa de esfera (4.000 reales); de brillantes con dos perlas colgando (6.000 reales); con perilla de coral (60 reales); en forma de letra M, de brillantes y con colgantes de chatones (13.800 reales); redondos, de perlas, con un arete de oro (1.000 reales); de lapislázuli, rosas y dos perlas (3.000 reales); compuestos por siete anillos, con diamantes, rubíes y esmeraldas (140 reales); con dos topacios y dos medias perlas por botones (200 reales); con perlas y cuatro medallones de esmalte pintado representando unos niños (800 reales); de perlas y rosas de Holanda (1.000 reales); de coral, perlas y rosas de Holanda (400 reales); con botón y perilla de crisoprasa, y un brillante en el centro (400 reales); con forma de estrella de turquesas, con orla de rosas y un brillante en el centro (1.500 reales); con cuatro bolas de cristal de roca con una mariposa de rosas incrustada (1.200 reales); con dos bolas y cuatro perillas de coral que cuelgan de unas cadenas de perlititas menudas (160 reales); de amatistas y medias perlas (500 reales); circulares, de oro mate con una esmeralda tallada en cabujón (600 reales); y de oro mate, con botón y perilla (500 reales). Como aretes se refieren unos de brillantes en montura ilusión¹⁵ (60.000 reales); con rubíes y brillantes (2.500 reales); de brillantes con dos esmeraldas ovaladas (6.000 reales); de oro mate de color, con dos eslabones unidos por una anilla, ocho turquesas y esmalte negro (200 reales); con botón y perilla de amatista con una flor pensamiento incrustada y dos perlas por entrepieza (200 reales); de oro mate, con esferas de cristal de roca talladas con facetas cuadradas (180 reales); y con dos flores de lis (100 reales). Como

¹³ Perilla facetada en rombos por toda su superficie.

¹⁴ Variedad oscura del color azul, semejante al índigo y al azul de Prusia. En la época se denominó también *bleu royal*. Su utilización fue recurrente en joyería.

¹⁵ Montura que incluye, entre garra y garra, una galería de pequeñas volutas de metal que, vistas desde arriba, toman aspecto de orla ondulada.

orequines se citan unos con un brillante en el centro, de mucho color, y rosas alrededor (800 reales); de esmalte negro (1.000 reales); uno con la cruz de la orden de Carlos III en rosas y el compañero con la de Montesa (400 reales); con un brillante y granos de esmalte verde (180 reales); y de filigrana de plata (60 reales). Igualmente, se mencionan unas arracadas de amatistas engarzadas en oro (500 reales).

La infanta Isabel disponía de varios collares. El documento registra uno de siete hilos de perlas con broche de brillantes (100.000 reales); de varios hilos, con esmalte negro, brillantes montados en garra, esmeraldas y una entrepieza de brillantes, rubíes y dos esmeraldas (11.000 reales); de fragmentos de oro y entrepiezas de cristal de roca (600 reales); de brillantes, rubíes, perlas y esmalte negro (14.000 reales); de engastes de brillantes y un colgante con un perro de esmeraldas con perla en el centro (28.000 reales); con treinta y ocho chatones de brillantes en garras de plata (80.000 reales); otro con treinta y ocho chatones de brillantes (58.000 reales); de cordón de oro con rubíes y entrepieza con un brillante plano (10.000 reales); de brillantes y perlas californias (86.000 reales); de oro mate, esmalte negro, perlas y diamantes talla rosa y brillante (4.000 reales); de oro mate con bolitas de coral (800 reales); de esterilla de oro, topacios tostados, rosas de esfera y colgantes de perlas (3.000 reales); con estrella de oro, con centro de turquesas y dos medias perlas californias, triplemente orlada de rosas de esfera (600 reales); de dos vueltas, con bolas de oro mate y cruz (2.000 reales); de tres vueltas, con bolas de filigrana de oro mate (2.500 reales); y un hilo de coral pulido con broche de oro (50 reales). Además, tenía dos piezas que servían para collar, una con esmalte verde y rojo, rubíes, brillantes y tres perlas (3.000 reales), y la otra de brillantes montados en garras, con una cadena de perlititas, una perla en el centro y una más colgando (4.500 reales).

Para el cuello contaba también con otras joyas, como un adorno de filigrana de oro (300 reales), un colgante de un querubín con rosas, rubíes y una perla pendiendo, con su cadena (1.500 reales), y diversos medallones, como uno circular con turquesas y rosas (200 reales); otro redondo con filetes de esmalte negro y un hexágono de rosas y esmeraldas (180 reales); de oro, rubíes, rosas de esfera y medias perlas (1.500 reales); de oro con retrato y ocho medias perlas (400 reales); y en forma de cerrojo árabe con rosas y una barra de ónix (400 reales). Los guardapelos podían utilizarse como colgantes o alfileres, aunque a menudo combinaban ambas funciones. Figuran en el texto uno con forma de corazón de brillantes con ópalo central (8.000 reales); otro también de brillantes y ópalo en el medio (1.000 reales); de granates con motivos de moscas de rosas, con su cadena (400 reales); de diamantes talla rosa y brillante, con una cruz sobre un cristal (2.000 reales); con una letra M de rosas de Holanda (1.500 reales); y de oro mate con las iniciales I F y corona de rosas (600 reales).

Fueran para el cuello o para el reloj, pues no en todos los casos se especifica o deduce, doña Isabel tenía varias cadenas, como una de oro, pequeña, con eslabones lisos (320 reales); con cuatro cadenas unidas y un guardapelo (300 reales); delgada, con tres pasadores y sello de esmalte negro (200 reales); larga y maciza, de nudos (700 reales); larga y delgada, con pasadores de perla (240 reales); delgada, con bolas de oro liso (400 reales); corta, con pasadores de flores esmaltadas y reloj en miniatura

con rosas de Holanda (1.800 reales); y con pasadores de esmalte azul y una rosa, sellos y reloj a juego con rosas de Holanda en un lado (1.800 reales). Además, tenía un cierre para cadena con un brillante montado en plata (1.500 reales).

Los alfileres que poseía eran muy numerosos. Consistían en uno de lazo con rosas de esfera y dos perlas (3.000 reales); de brillantes, zafiros y esmalte verde (18.000 reales); de brillantes, rubíes y tres perlas (35.000 reales); de tipo *corsage*¹⁶ con brillantes y esmeraldas (16.000 reales); de brillantes con dos perlas gruesas (40.000 reales); con corona de oro y brillantes, perlas y una esmeralda (2.200 reales); con el busto de su padre, Francisco de Asís de Borbón, tallado en camafeo de esmeralda y orlado de brillantes (20.000 reales); de brillantes con tres perillas de perlas (8.000 reales); de brillantes, perlas californias y una perilla por colgante (10.000 reales); de media luna de perlas y lazo de esmalte verde (3.000 reales); de brillantes y ópalos (9.000 reales); en forma de pájaro, con el cuerpo compuesto por una perla californiana, y, además, rosas de esfera y esmalte verde (2.000 reales); de estrella de brillantes (2.500 reales); dos iguales, con letras sobre amatista orlada de perlas y hojitas de rosas (2.400 reales); de camafeo de esmeralda y adornos de brillantes y rubíes (20.000 reales); de esmeraldas y rosas de esfera con una perla en el medio (16.000 reales); con una esmeralda, un topacio rosa, orla de brillantes y una perilla de perla (12.000 reales); en forma de racimo de uvas de granates, hojas de parra y nido de pájaros (200 reales); con fajas de brillantes, rubíes, esmeraldas y una perla californiana en el medio (1.600 reales); con cuatro granates, centro de brillantes y esmalte turquesa (1.500 reales); con cuatro amatistas, cinco medias perlas y rosas de esfera (3.000 reales); de oro mate con un granate (500 reales); ovalado, con esmalte negro y una bola de coral en el centro (800 reales); de rosas y brillantes con una barreta trasversal (1.000 reales); de culebra de esmalte turquesa con tres rosas y una perla colgante en el medio (1.000 reales); de camafeo con filete de esmalte blanco y ocho perlas (2.500 reales); de ónix con corona real de rosas de esfera (2.000 reales); de esmalte verde, rojo, blanco y azul, con un pájaro de rosas y rubíes (600 reales); con un guardapelo en forma de corazón con cuatro rosas y filetes de esmalte negro (1.500 reales); con un camafeo de un negro y un ramito de rosas de esfera y rubíes (1.200 reales); ovalado, de oro mate con filetes de esmalte negro, con rosas y rubíes en el centro (3.000 reales); cuadrilongo, con barreta de ónix con greca de rosas (500 reales); en forma de áncora, con un corazón en el medio de rosas, rubíes, esmeraldas y medias perlas (500 reales); de tulipanes de brillantes (60.000 reales); de coral, rosas de Holanda y perlas sobre esmalte negro, con tres bolas y ocho perillas (3.000 reales); con camafeo en ágata guarnecido de rosas de Holanda y perlas (4.000 reales); otro también con camafeo, rosas de esfera y perlas (2.500 reales); de esmalte turquesa con unas hojas de rosas de Holanda incrustadas (700 reales); con rosas de Holanda y esmalte negro (2.000 reales); redondo, con turquesas, brillantes y dos letras bajo cristal (1.500 reales); con una piedra «nículo» y un reloj en el centro (400 reales); con una amatista (200 reales); con cuatro círculos en relieve, dos de oro y los otros dos de ámbar (600 reales); de amatista montada en oro mate (300 reales); de mariposa con alas de esmalte turquesa

¹⁶ Broche que ocupa buena parte del pecho y abdomen.

y cuerpo de rosas (200 reales); con corona de oro y dos flores de lis (300 reales); con una crisoprasa, rosas y una perla en el centro (500 reales); de oro mate con cuatro medias perlas, lapislázuli y un reloj (1.800 reales); de oro con un niño esmaltado y rosas de Holanda (500 reales); redondo, con un león esmaltado y un letrero de rosas de esfera con la palabra «Venecia» (600 reales); con un mosaico representando un angelito (600 reales); de coral con siete colgantes y perlas (400 reales); circular, con un nudo en el medio (400 reales); con un brillante en forma de almendra montado en oro (5.000 reales); y de brillantes haciendo hojas y engastes, montado en oro (40.000 reales). Igualmente, disponía de un imperdible para las bandas, con tres brillantes gruesos y rosas de esfera (20.000 reales), y de un pasador con un brillante grueso y una perla por colgante (50.000 reales).

Doña Isabel recurría a botones y gemelos para enriquecer el abrochado del vestido y las mangas. Contaba con ocho botones de piedra «nículo» con un brillante en el centro y orla de rosas de esfera (4.000 reales); unos gemelos de oro mate con corazón, cruz y áncora de rosas de Holanda (400 reales); otros de turquesas al estilo pompeyano (20 reales); y un par más con una estrella de rosas de Holanda y dos esmeraldas (400 reales).

Para la cintura tenía dos ganchos, uno con reloj, llave de cuerda y sello de esmalte azul turquí (1.500 reales), y el otro con alfileres, sello de oro mate de colores, relojito esmaltado en azul turquí con ramitos de rosas de esfera y llave (1.200 reales); una *chatelaine*¹⁷ con dos piezas y sellos de figuras de plata oxidada (500 reales); y una hebilla de oro mate de color (600 reales).

La infanta guardaba en su joyero cuantiosas pulseras. Eran de esmalte turquesa con guardapelo de rosas de esfera y una media perla (1.400 reales); de brillantes con una perla california en el medio (9.000 reales); de esterilla de oro con una esmeralda y orla de brillantes (20.000 reales); otra de esterilla de oro con un ópalo y doble orla de brillantes (17.000 reales); otra más de esterilla de oro con cinco perlas, dos orlas de brillantes y una perla más por colgante (18.000 reales); de brazo redondo con un guardapelo de rosas, dos turquesas y esmalte negro (1.000 reales); con tres guardapelos de rubíes, rosas y zafiros (1.800 reales); de turquesas, brillantes y un rubí, que podía usarse también como collar (8.000 reales); con el busto de su madre, Isabel II, tallado en camafeo de jacinto orlado de brillantes (16.000 reales); dos con cuatro hilos de perlas y broches de brillantes (14.000 reales); de flores de brillantes con una perla en el centro de cada una (12.000 reales); con tres paisajes

¹⁷ La *chatelaine* es una joya nacida de la necesidad de las mujeres de llevar siempre consigo algunos de los útiles indispensables para el desarrollo de las tareas domésticas cotidianas. Su diseño más complejo y conocido lo constituyen una o varias placas de las que penden ramales de cadenas con un enganche en su extremo, permitiendo que puedan colgar objetos de pequeño tamaño como relojes, llaves, pomas de olor, sellos, estuches de costura o manicura, etc. Los ejemplos más característicos datan del siglo XVIII, aunque el inicio de su utilización es muy anterior, quedando en desuso según avanzaba el siglo XIX, hasta restringirse durante las primeras décadas del XX al servicio doméstico, concretamente a la figura del ama de llaves, retornando de este modo a su función original. Aunque fue principalmente empleada por las féminas, quienes la llevaban sujeta de la cintura de la falda, también existieron *chatelaines* masculinas, mucho más sencillas, que se enganchaban en el cinto del pantalón.

esmaltados (500 reales); de oro mate, medias perlas, turquesas y barreta de ónix (1.000 reales); con flores de rubíes, esmeraldas y turquesas, antigua (600 reales); de oro mate con letras, también de oro, incrustadas (3.000 reales); de oro mate de color con cinco turquesas y rosas de Holanda (3.500 reales); de esmalte negro, con estrellas compuestas por un brillante y rosas de Holanda (5.000 reales); con tres brillantes y esmalte negro (2.000 reales); con figuras esmaltadas y medias perlas (1.000 reales); de oro mate de color, con una cruz de turquesas y rosas de esfera (600 reales); con una cinta lisa de oro mate con greca de turquesas (600 reales); compuesta por medallones de plata con la palabra «*Souvenir*» y engarce de varios rubíes (500 reales); formada por diecinueve dijes de hilo de oro, al estilo pompeyano (600 reales); de oro pulido, figurando una cinta con letrero de rosas y esmalte negro (500 reales); con tres rubíes y medias perlas alrededor (400 reales); de oro, con un adorno redondo de esmalte con una perla en el centro, y por colgantes un áncora, un corazón y una cruz (400 reales); de cordón de oro con un ánfora adornada de esmalte por colgante (600 reales); con un círculo dividido en cuatro partes, con colgantes de esmalte negro, rubíes y una esmeralda en el centro con un brillante (3.000 reales); con un aro y una estrella de brillantes y rosas con una perla en el medio (500 reales); con tres granates y cuatro colgantes redondos con un granate por un lado y lapislázuli por el otro (600 reales); de esterilla de oro con siete cascabeles de lo mismo (320 reales); de eslabones ovalados con una bola grabada combinando acabado mate y pulido (300 reales); de esterilla de pelo con casquillos de oro y un corazón con un diamante y una amatista (320 reales); de oro mate con una perla (500 reales); y con una cinta esmaltada en azul y brillantes (1.000 reales).

En cuanto a las sortijas, contaba con dos de tipo lanzadera¹⁸ con cuatro brillantes y orla de lo mismo (4.000 reales); una con un brillante, un rubí y rosas de esfera (600 reales); de una perla, dos brillantes y orla de zafiros (600 reales); de rosas de esfera con un esmalte (120 reales); de tres anillos unidos, con una perla, un brillante y una esmeralda (600 reales); con tres fajas de rosas y rubíes (400 reales); con un camafeo tallado en cornalina y orla de rosas (200 reales); de rubíes, esmeraldas y rosas (320 reales); de oro mate con un querubín de cabeza esmaltada y alas de rosas de Holanda (200 reales); con una esmeralda orlada de brillantes (700 reales); con seis brillantes y una perla en medio (400 reales); con una amatista grabada con el nombre «Isabel» (40 reales); de lapislázuli con inicial I de diamante rosa (160 reales); con un zafiro orlado de rosas (160 reales); con seis rosas y dos turquesas (80 reales); con corona de diamantes y esmeraldas y una perla en el centro (600 reales); con diamantes y la Virgen del Pilar (50 reales); con una flor de lis de rosas de Holanda sobre esmalte azul (100 reales); de esterilla de oro y una perla (60 reales); con un letrero de piedras talladas en cabujón (440 reales); con un zafiro rodeado de brillantes (1.000 reales); una acompañada de una medalla de Nuestra Señora de Covadonga (160 reales); y once sortijas varias (200 reales).

Como buena católica, la infanta tenía joyas destinadas al ejercicio religioso. Por cruces figuran en el inventario una de brillantes y rubíes (4.000 reales); de

¹⁸ Con forma ahusada.

brillantes y rosas de esfera, con cadena (7.000 reales); de brillantes y rubíes, con cadena de oro (2.000 reales); de rubíes y rosas (1.200 reales); de brillantes montados en plata, con cadena de oro (8.000 reales); pequeña y de brillantes, con cadena de oro (1.600 reales); de coral (30 reales); de oro con perlas (190 reales); y con la inicial I y corona real de oro mate (400 reales). Y por rosarios, uno de ágata (40 reales); de malaquita, coral, lapislázuli y aventurina, engastados en oro (1.000 reales); con cuentas de cristal de roca, medalla y engarce de oro (300 reales); y tres más, uno de bolas de amatista, otro de lapislázuli y otro de bolas blancas (480 reales).

Dada su posición, doña Isabel fue honrada con diferentes condecoraciones, razón por la cual poseía una cruz de oro esmaltado de la orden de Damas Nobles de María Luisa (500 reales); otra cruz y banda de María Luisa (600 reales); una cruz extranjera de plata y oro¹⁹ (200 reales); una cruz de Baviera, con corona y cifra de brillantes y rosas²⁰ (3.000 reales); y una medalla y banda de Portugal²¹ (2.000 reales).

La infanta disponía de varios relojes, a saber, uno en forma de corazón esmaltado en azul turquí con ramitos de rosas de esfera, con cadena (1.000 reales); otro con la misma figura y decoración, pero de tipo saboneta (1.500 reales); uno pequeñito (600 reales); de esmalte azul turquí con los nombres «Isabel» y «Francisco» en rosas de esfera (1.000 reales); de diáspero sanguíneo con cifra y corona de rosas (2.000 reales); de esqueleto²² (1.500 reales); de esmalte negro y corona de rosas (1.000 reales); de rosas de esfera, con cadena y dos alfileres de esmalte azul turquí (2.060 reales); de repetición, de oro grabado (2.500 reales); grande, de oro grabado por un lado y figuras por el otro (2.000 reales); con miniaturas por un lado y paisaje por el otro, con su llave (800 reales); y uno pequeño, de oro grabado (800 reales). También poseía un cronómetro con calendario, con cadena de oro (7.000 reales).

Por último, doña Isabel atesoraba objetos ricos de diversa clase, como un abanico de nácar con esmeraldas, medias perlas, dos granates y figuras de esmalte (1.000 reales); un portamonedas de oro que incluía un reloj esmaltado en azul turquí con un ramo de rosas de Holanda en la tapa (2.000 reales); un libro con cubiertas de terciopelo encarnado y esmeraldas talla cabujón y con cierre de un zafiro orlado de brillantes (3.000 reales); un devocionario guarnecido de plata con figuras cinceladas (500 reales); un sello de coral y diáspero sanguíneo (200 reales); otro sólo de diáspero sanguíneo (200 reales); una pluma de oro y turquesas (320 reales); un pisapapeles de ágata con una zorra de plata oxidada (160 reales); unas tijeras en caja de filigrana de oro (300 reales); una caja conteniendo un reloj (940 reales); otra de oro con esmaltes y un pájaro que emitía sonido (4.000 reales); un joyero de porcelana azul y adornos de plata con figuras esmaltadas (3.000 reales); una coraza de platino y oro con un reloj dentro (1.000 reales); unas hueveras de plata dorada (160 reales); un cáliz y una patena de plata dorada con esmaltes y piedras (1.400 reales); una copa de plata dorada y grabada (200 reales); otra de ágata con un ángel de plata (2.000 reales); un

¹⁹ Según se muestra en los retratos, era de la orden de la Cruz Estrellada.

²⁰ De la orden de Teresa, como se expondrá más adelante.

²¹ Con toda seguridad, de la orden de la reina santa Isabel.

²² Tipo de reloj con la maquinaria visible desde el exterior, en el que suele prescindirse de cualquier pieza no esencial para su funcionamiento.

vaso, un cubierto y un servilletero de plata dorada (200 reales); un servicio de té de juguete (200 reales); una pililla de plata (500 reales); un jarro y una palangana de plata con peso de 78 onzas y 11 adarmes (2.000 reales); un jarro y una palangana de plata dorada con decoración cincelada (4.000 reales); una bandeja de plata con peso de 36 onzas (864 reales); otra con peso de 80 onzas y 4 adarmes (2.060 reales); otra mayor en tamaño con peso de 65 onzas (1.560 reales); otra bandeja de plata (800 reales); una cesta de filigrana de plata con esmalte (120 reales); otra también de filigrana con asa de plata esmaltada (600 reales); una figura de plata con alas de ángel (140 reales); una medalla de santa Teresa de Austria [sic] (400 reales); otra del emperador Maximiliano (100 reales); otra, de oro y plata, de la Virgen de Covadonga (200 reales); otra del apóstol Santiago, de filigrana de plata (40 reales); y otra de plata, conmemorativa del XVIII centenario de los martirios de los santos Pedro y Pablo, celebrado en 1867 (200 reales).

En cuanto a las joyas recibidas por sus esponsales²³, su padre, Francisco de Asís de Borbón, le regaló un collar de cinco hilos de perlas y cierre de brillantes (1.024.000 reales), que utilizó el día de su boda²⁴. Su abuela, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, un abanico con varillaje de oro, brillantes y rosas de Holanda (24.000 reales), unos pendientes redondos de brillantes con seis perillas también de brillantes (45.000 reales) y una pulsera de perlas, turquesas y rosas (12.000 reales). Su hermano, el príncipe Alfonso, una pulsera con una esmeralda, brillantes y rosas (16.500 reales). Sus hermanas, las infantas Pilar, Paz y Eulalia, respectivamente, una pulsera de tres aros con perlas y brillantes (10.000 reales), otra de oro, brillantes y perlas (4.000 reales) y una más con rosas de Holanda y tres esmeraldas (3.500 reales). Sus tíos, los duques de Montpensier, un aderezo de brillantes, rubíes y perlas compuesto por collar, alfiler y pendientes (60.000 reales) y un pájaro de rosas de Holanda, brillantes, rubíes, esmeraldas y zafiros (14.000 reales). Y su tía, la infanta Luisa Teresa de Borbón, una estrella polar de brillantes, rubíes, esmeraldas y perlas, con pendientes compañeros (28.000 reales).

Y, finalmente, las joyas obsequiadas por su madre, la reina Isabel II²⁵, consistieron en un cinturón con caídas de brillantes (1.100.000 reales); un *corsage* y unos pendientes de brillantes (658.000 reales); una corona con nueve flores de brillantes (360.000 reales); un collar con ciento diez brillantes (140.000 reales); un alfiler con una esmeralda cuadrada y otra perilla como colgante, con ornamentos de brillantes (123.000 reales); un colgante con una esmeralda grande y otra pequeña, con

²³ Eran tan magníficas que corrieron los rumores acerca de su autoría: «Hoy se agrupaba la gente delante de los escaparates del joyero Sr. Ansorena, para contemplar unas preciosas alhajas que por su riqueza suponían equivocadamente pertenecer a la infanta doña Isabel» [*La Correspondencia de España* 3.827 (12 de mayo de 1868): 3].

²⁴ «La infanta doña Isabel vestía de blanco con una diadema de brillantes, y un collar de perlas, regalo de S. M. el rey» [*La Correspondencia de España* 3.829 (14 de mayo de 1868): 2].

²⁵ No sólo regaló joyas a su hija: «La señora duquesa de Casteluccio, dama napolitana que acompañará en su viaje a S. A. la infanta doña Isabel, ha recibido la banda de Damas Nobles de María Luisa, habiendo sido además agasajada por S. M. la Reina con un precioso alfiler de brillantes» [*La Época* 6.269 (18 de mayo de 1868): 3].

adornos de brillantes (30.283 reales); y una diadema de brillantes con cinco perillas de perlas y una de un brillante (180.000 reales). Además, quedaban por entregar a la infanta, por una parte, una diadema de brillantes y esmeraldas, para lo que la soberana había proporcionado a Mellerio Hermanos²⁶ once brillantes con peso de 21 quilates y $\frac{22}{32}$ ²⁷ (54.000 reales), seiscientos once brillantes de doble labor con peso de 148 quilates y $\frac{5}{32}$ (163.040 reales) y dos mil ochocientos noventa y siete brillantes de sencilla labor con peso de 122 quilates y $\frac{15}{32}$ (93.100 reales); y, por otra parte, dos pulseras para retratos y una espoleta²⁸ para las bandas, todo de brillantes, para lo que había cedido a Carlos Martínez Sevillano veintidós brillantes de doble labor con peso de 20 quilates y $\frac{7}{32}$ (30.328 reales), cuatrocientos ochenta brillantes de doble labor con peso de 167 quilates (184.387 reales) y dos mil setecientos veintiocho brillantes de sencilla labor con peso de 98 quilates y $\frac{22}{32}$ (75.002 reales).

Expuesto todo lo anterior, es necesario sintetizar la información y analizar los datos que brinda el documento. En primer lugar, destacan la variedad y riqueza de los materiales, registrándose metales (oro, plata, platino), esmaltes, elementos de origen orgánico (perlas blancas y negras, coral, nácar, ámbar), piedras preciosas (diamantes, rubíes, zafiros, esmeraldas) y otras gemas (turquesa, lapislázuli, topacio, amatista, ónix, ópalo, granate, ágata, cristal de roca, crisoprasa, jacinto, cornalina, malaquita, aventurina, diáspero). Algunas de estas últimas fueron usadas con discreción en épocas anteriores no sólo por cuestión de moda, sino por su limitada accesibilidad hasta que el inicio de los procesos de colonización y la apertura de nuevas vías comerciales favorecieron su empleo, propiciando la insólita diversidad de colores, efectos y texturas nuevos horizontes de expresión artística para los creadores. Muy importante es que el inventario testimonia la incipiente utilización del platino en joyería. Descubierta en el siglo XVI por los españoles en los territorios coloniales de Sudamérica, al llegar a Europa en el siglo XVIII suscitó antes, curiosamente, el interés de los científicos que el de los joyeros. Una vez perfeccionado su proceso de refinamiento y habiéndose testado sus extraordinarias cualidades, en muy pocos años pasó de ser empleado ocasionalmente en pequeñas piezas a convertirse en el metal protagonista de la joyería del cambio de centuria y de las primeras décadas del siglo XX. En contraste, llama la atención la aparición de un material como la lava, innoble pero habitual en la joyería decimonónica, pues se asociaba con la catástrofe del Vesubio y, por ende, con el pasado romano, por lo que generalmente fue tallada en camafeo representando escenas y personajes mitológicos.

Precisamente, la joyería de las antiguas civilizaciones del Mediterráneo fue una importante fuente de inspiración para los diseñadores del siglo XIX, de ahí que en el texto se refieran, además del medio aderezo de lava, un buen número de camafeos, un ánfora, seis alhajas «de estilo pompeyano» y un mosaico en miniatura.

²⁶ Con sede en el número 9 de la parisina rue de la Paix (bajo el nombre Mellerio dits Meller), desde 1850 la firma contaba con una sucursal en Madrid (con el rótulo Mellerio Hermanos), que se ubicó, primero, en el número 1 de la calle de Espoz y Mina, y desde 1868 en el número 3 de la carrera de san Jerónimo.

²⁷ Cada quilate se dividía en 32 partes.

²⁸ Tipo de alfiler que servía para prender las bandas a la hombrera del vestido.

A este respecto, conviene indicar que los micromosaicos comenzaron a desarrollarse en Roma en el último cuarto del siglo XVIII, gozando de la máxima aceptación durante la centuria siguiente. Se realizaban con diminutas teselas de vidrio opaco de colores, con las que se recreaban asuntos tan diversos como ruinas y edificios emblemáticos de la Ciudad Eterna, paisajes, personajes religiosos y mitológicos, aldeanos, flores, aves, perros o motivos de influencia grecolatina y bizantina. Las teselas se asentaban en el centro ahuecado de placas circulares, ovales o rectangulares de piedra (mármol negro de Bélgica, malaquita, lapislázuli) o pasta vítrea (a imitación de las anteriores) que luego se engarzaban como una joya, a menudo de tipo arqueológico. También los lugares lejanos o exóticos tuvieron representación en la joyería del siglo XIX, como demuestra el alfiler con un león esmaltado y un letrero de rosas con la palabra «Venecia». No obstante, la naturaleza fue el asunto protagonista, recogiendo el inventario animales (serpiente, pájaros, perro, mariposas, moscas), plantas (uvas, parra, tulipanes, pensamiento, flores y hojas sin determinar) y elementos terrestres (paisajes) y celestiales (lunas, estrellas).

Dignas de mención son las joyas de autoafirmación y pertenencia, como las condecoraciones de las órdenes de las que la infanta era dama o las que incluyen símbolos regios (flores de lis, coronas, león, castillo) e iniciales y letreros que aluden directamente a su persona. Por otra parte, las que albergan cifras, nombres, retratos, inscripciones («*souvenir*»), niños, corazones y labores hechas con cabellos de seres queridos, demuestran la amplísima aceptación que la joyería sentimental tuvo a lo largo de todo el siglo XIX. Por último, por su vínculo con la interioridad, pueden citarse las alhajas con ornatos religiosos, tales como cruces, ángeles, vírgenes y santos. A este respecto, cabe destacar la frecuente combinación de la cruz, el ancla y el corazón, elementos a los que se les otorgó una interpretación piadosa, pues se asociaron, respectivamente, con la Fe, la Esperanza y la Caridad.

LA DIADEMA MELLERIO

Dada la particularidad de haberse conservado hasta la actualidad, en propiedad²⁹ y al servicio de la Familia Real española³⁰, atención merece la conocida como diadema Mellerio o diadema de la concha, regalo nupcial de Isabel II a su hija (fig. 1). Fue diseñada a imitación de la valva de un molusco marino, reproduciéndose también su concavidad natural. Enriquecen la composición las siete curvas de la parte superior y su perfil de sutil rocalla, que permite relacionar la pieza con el renovado gusto rococó surgido a mediados del siglo XIX, que vivirá una etapa de esplendor a finales de la centuria y a comienzos de la siguiente. Con dimensiones 4 x 16,7 x 21

²⁹ Tras morir la infanta Isabel sin descendencia, la diadema pasó a Alfonso XIII, su sobrino y heredero universal. Desde entonces, su tenencia ha estado ligada a la sucesión al trono de España.

³⁰ Además de usarse en los actos permitidos por el protocolo, ha sido prestada para dos exposiciones: *Pariser Schmuck von zweitem Kaiserreich zur Belle Époque*, celebrada en 1989 en el Museo Nacional Bávaro de Múnich, y *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, que albergó el Museo Arqueológico Nacional en 2004 como conmemoración del primer centenario del fallecimiento de Isabel II. Es probable que se exhiba temporalmente en el futuro Museo de las Colecciones Reales.

cm³¹, está realizada en oro con vistas en plata y baño de platino, cubriéndose por completo la superficie de diamantes engastados en grano e insertos en bocas abiertas, las cuales permiten que la luz traspase las piedras. Los diamantes, además, trazan hileras que parten de la charnela, emulando así el estriado de las conchas. Sobre la oquedad cuelgan, en tamaño decreciente desde el centro hacia los extremos, siete perlas en forma de pera con las que alternan pares de diamantes talla *briolette*, a los que se añade uno más pendiente de la voluta central, de mayor quilataje y desmontable. En relación a los colgantes, resulta necesario advertir cómo en el inventario se refiere su número erróneamente, citándose cinco de perlas y uno de brillante.

Fue realizada por Mellerio dits Meller para ser presentada en la Exposición Universal de París de 1867, ocupando en su mostrador una posición central según atestigua una fotografía del momento (fig. 2). La exhibición hecha por Mellerio fue «notable por la riqueza de sus materiales, y no menos por el refinamiento y gusto de sus diseños»³², convirtiéndose su vitrina en «una de las más ricas y variadas de todas las que configuraban la exposición»³³, lo que les valió ser premiados con una de las medallas de oro destinadas a su categoría. Poco después, la joya sería adquirida por la monarca por el precio de 180.000 reales.



Fig. 1- Mellerio dits Meller, *Diadema*. 1867, Casa de S. M. el Rey de España.

³¹ Las medidas y los materiales han sido extraídos de Michael Koch, *The Belle Époque of French Jewellery, 1850-1910* (Londres: Thomas Heneage, 1991), 176; y Fernando Martín García, “105. Mellerio. Diadema, 1867”, en *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), 375.

³² Neville Story Maskelyne, “Report on jewellery and precious stones”, en *Reports on the Paris Universal Exhibition, 1867* (Londres: George Edward Eyre and William Spottiswoode, 1868), vol. II, 597.

³³ Jules Mesnard, *Les merveilles de l'Exposition Universelle de 1867* (París: Imprimerie Générale de Ch. Lahure, 1867), t. II, 6.



Fig. 2- Fotografía desconocida, *El mostrador de Mellerio dits Meller en la Exposición Universal de París de 1867*. 1867, París, ©Archivos Mellerio dits Meller.

La diadema no dejó indiferente a los entendidos. Jules Fossin y Gustave Baugrand, jurados de la sección dedicada a la joyería, la consideraron digna de mención en su informe: «Una concha marina a modo de diadema, modelada en diamantes adaptados remarcablemente, desde donde cae una lluvia de perlas; ahí están la gracia, la audacia, el gusto y la riqueza artísticamente empleados»³⁴. Para Jules Mesnard, era una de las tres joyas de Mellerio indispensables de reproducir (fig. 3) y analizar en su obra *Les merveilles de l'Exposition Universelle de 1867*:

La diadema, en forma de valva, está realizada en una sola pieza de plata trabajada en cóncavo, con diamantes engastados por toda la superficie que producen un efecto maravilloso. Siete hermosas perlas móviles se acompañan de dieciocho diamantes talla *briolette* que brillan como si fueran gotas de agua suspendidas. Todos estos elementos se agitan al menor movimiento, proveyendo un resultado mágico. Las líneas de esta concha han sido diseñadas para que se adapten a la curvatura de la frente, y aunque por su masa podría tener una apariencia de pesadez, se ve aligerada por el movimiento de las perlas y los diamantes *briolettes*. Este objeto, que ha sido admirado por el mundo elegante y ha llamado constantemente la atención de los expertos, acaba de ser elegido por la reina de España para el ajuar de su hija, la infanta María Isabel³⁵.

³⁴ Jules Fossin y Gustave Baugrand, “Joaillerie et bijouterie”, en *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury international*, dir. Michel Chevalier (Paris: Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868), t. IV, 420.

³⁵ Mesnard, *Les merveilles...*, 8-9.

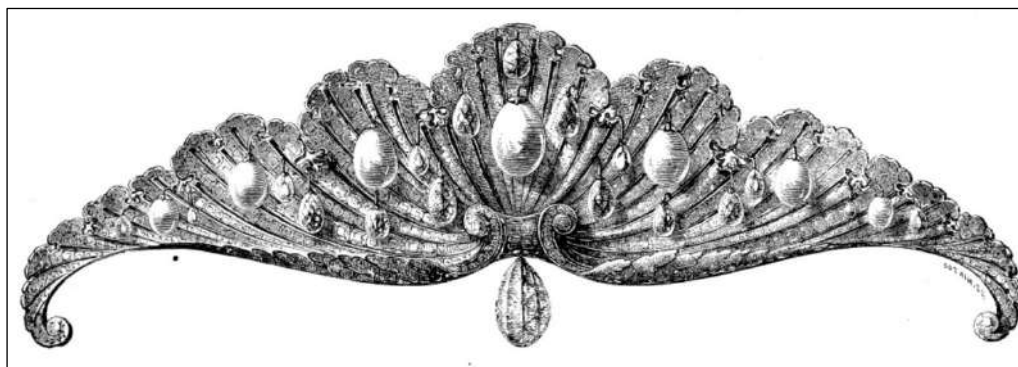


Fig. 3- Autor desconocido, *Bandeau coquille en brillants par Mellerio, dits Meller Frères*. Grabado reproducido en Jules Mesnard, *Les merveilles de l'Exposition Universelle de 1867* (París: Imprimerie Générale de Ch. Lahure, 1867), t. II, 8.

Mesnard añadía que «los señores Mellerio, a pesar de las numerosas ocupaciones que entraña la expansión continua de sus negocios, y aunque cuentan con buenos diseñadores, no desdeñan coger ellos mismos el lápiz para definir sus creaciones, dando así ejemplo a aquellos que les rodean», pero que, precisamente, debido a lo vertiginoso de su actividad, la capacidad de sus talleres se hallaba desbordada, por lo que se habían visto obligados a emplear a otros fabricantes³⁶. Ese parece haber sido el proceso que siguió la diadema: una idea original de la *maison* -de hecho, el dibujo preparatorio, realizado en gouache sobre cartulina anaranjada, aún se conserva en los Archivos Mellerio³⁷ (fig. 4)-, razón por la cual la pieza está marcada «MELLERIO R. PAIX 9»³⁸, pero ejecutada por manos ajenas, concretamente, según el testimonio recogido por Henri Vever, por Touay³⁹, trabajador de Oscar Massin⁴⁰. Esta circunstancia queda reflejada, igualmente, en un grabado que conserva el Museo de Artes Decorativas de París, en el que la joya aparece rotulada «Diadema de concha, de brillantes y perlas, por O. Massin»⁴¹.

³⁶ Mesnard, *Les merveilles...*, 6 y 9.

³⁷ Émilie Bérard, Laure-Isabelle Mellerio y Diane-Sophie Lanselle, *Mellerio. Le joaillier du Second Empire* (París: Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2016), 78-79. El dibujo preparatorio fue reproducido anteriormente por Vincent Meylan, *Mellerio dits Meller: joaillier des reines* (París: Éditions Télémaque, 2013), 8. Este autor destaca la gran innovación que supuso la utilización de platino en su fabricación.

³⁸ Koch, *The Belle Époque...*, 176.

³⁹ «El señor Touay, operario del señor Massin, ha ejecutado notablemente la diadema de concha con perlas y *briolettes* móviles. El diseño y la ligereza de esta pieza rozan la perfección» [Henri Vever, *La bijouterie française au XIX^e siècle. 1800-1900. Vol. II: Second Empire, 1850-1870* (París: Imprimerie Georges Petit, 1908), 304].

⁴⁰ Massin, además de contar con vitrina propia en la exposición de 1867, por la que recibió una medalla de oro, fue, curiosamente, el autor material de muchas de las joyas mostradas por sus competidores.

⁴¹ El grabado, con referencia Maciet 125/1/67, fue recortado de su fuente original y añadido a un álbum titulado *Bijouterie. Ornaments de tête. Antiquité au XIX^e siècle. Pays divers. A-Z*. Se agradece a Laure



Fig. 4- Mellerio dits Meller, *Dessin préparatoire pour le diadème rocaille*. 1867, París ©Archivos Mellerio dits Meller.

JOYAS RETRATADAS

Retrocediendo en el discurso, aunque el inventario no es todo lo descriptivo que cabría desear, pues su principal propósito fue la valoración económica, permite la identificación de algunas joyas en retratos de la infanta⁴².

En el delicioso pastel firmado en 1863 por Bernardo López Piquer (fig. 5), doña Isabel fue representada con sus mejores joyas. Engalana el peinado con uno de los dos hilos de treinta y ocho chatones de diamantes (80.000 y 58.000 reales) colocado a modo de diadema. Los pendientes están compuestos por dos cuerpos, el superior semiesférico y cuajado de diamantes, del que cuelga, por medio de un casquillo dorado, una gran lágrima de perla. Por lo extraordinario de éstas, podrían estar inspirados en los pendientes «con arillos de orlas de brillantes y dos perillas de perlas gruesas con casquillos de rosas de esfera» (30.000 reales). El inventario no cita ningún collar de seis hilos de perlas, pero sí uno de siete (100.000 reales), tratándose probablemente del mismo, habiendo eliminado el pintor una de las sartas para favorecer la composición. En el lado izquierdo del pecho ostenta dos condecoraciones: la cruz de la orden de Teresa, recogida en el texto como «una cruz de Baviera, con corona y cifra de brillantes y rosas» (3.000 reales), y la venera de la orden de la Cruz Estrellada, reseñada como «una cruz extranjera de plata y oro» (200 reales), ambas reservadas a damas de la nobleza europea. El lazo de cinta de raso negro de la última queda prendido al corpiño por el alfiler de estrella de brillantes (2.500 reales). En el centro del pecho destaca un magnífico alfiler circular de perfil alveolado, de oro con engaste de diamantes, una gran perla en el centro y otra perilla

Haberschill (encargada de los fondos patrimoniales de la biblioteca del Museo de Artes Decorativas de París) esta información.

⁴² Sobre las joyas no analizadas en estos retratos, se entenderá que o no han podido ser identificadas en el inventario, o son posteriores a su redacción.

colgante, y decoración de festones, identificable en el «alfiler de brillantes con dos perlas gruesas» (40.000 reales).



Fig. 5- Bernardo López Piquer, *La infanta Isabel de Borbón*. 1863, Real Alcázar de Sevilla, ©Patrimonio Nacional (inv. 10020287).

Otro magnífico collar de perlas fue el de cinco hilos con cierre de brillantes, regalo paterno por sus nupcias (1.024.000 reales). Muchas de las joyas importantes que la infanta poseía en 1868 las conservó toda su vida. Prueba de ello es la fotografía tomada por Christian Franzen y Nissen ya iniciado el siglo XX (fig. 6), en la que se reconocen el mencionado collar, el alfiler recién tratado, la diadema Mellerio y la pareja de pulseras «con cuatro hilos de perlas y broches de brillantes» (14.000 reales). Los pendientes serían similares a los formados por una perla y un brillante en el arillo (800 reales).



Fig. 6- Christian Franzen y Nissen, *La infanta Isabel de Borbón*. Ca. 1910, ubicación desconocida.

Alphonse Muraton también recurrió a la técnica del pastel para retratarla en 1865 (fig. 7). Tanto por las descripciones como por las tasaciones, en los pendientes pueden verse los «aretes de brillantes en montura ilusión» (60.000 reales) y, al cuello, sujeto por una cinta de terciopelo negro siguiendo el gusto de la época, el «pasador con un brillante grueso y una perla por colgante» (50.000 reales).



Fig. 7- Alphonse Muraton, *La infanta Isabel de Borbón* (detalle). 1865, Real Alcázar de Sevilla, ©Patrimonio Nacional (inv. 10015969).

Vicente Palmaroli representó en 1866 a doña Isabel envuelta en un mar de seda (fig. 8). Armonizando con el azul del traje y el blanco de las puntillas de encaje, la infanta luce el collar de tres hilos de perlas, quedando oculto al espectador el broche de brillantes con perla central (80.000 reales), y los pendientes haciendo

conjunto (14.000 reales), compuestos por una perla orlada de diamantes de la que pende otra en forma de lágrima, intermediando un diamante entre ambos cuerpos. Collar y pendientes volverían a ser plasmados por el célebre Federico de Madrazo en el bellissimo retrato fechado en 1880 que se conserva en el Palacio Real de Madrid. El escote del vestido está adornado con un alfiler, muy abocetado, que podría asemejarse al de brillantes con tres perlas perillas (8.000 reales). A su izquierda, vuelven a distinguirse las insignias de las órdenes de Teresa y de la Cruz Estrellada. Completa el aderezo una sortija con una media perla en el dedo anular de la mano derecha y una manilla de perlas en la muñeca izquierda; la colocación de los hilos y el cierre infiere que, más que una pulsera en sí, sería un collar enroscado, pudiéndose tratar del «de perlas con entrepiezas o casquillos de rosas de esfera y esmalte azul claro» (16.000 reales).



Fig. 8- Vicente Palmaroli, *La infanta Isabel de Borbón* (detalle). 1866, Palacio Real de Madrid, ©Patrimonio Nacional (inv. 10002402).

Contemporáneas a las pinturas anteriores, y como contraste a ellas, estas dos fotografías, tomadas por Pedro Martínez de Hebert, evidencian las diferencias de indumentaria y alhajamiento que el protocolo dictaba para los eventos cortesanos y la vida cotidiana. En la primera (fig. 9), la infanta luce pendientes largos, cadena con reloj a la cintura y el colgante guardapelo con letra M en rosas (1.500 reales). En la segunda (fig. 10), la forma diferente de las perillas de los pendientes y su color oscuro permiten pensar que sean perlas negras, pudiéndose tratar, junto con el alfiler que cierra el cuello del vestido, del medio aderezo de brillantes, esmalte azul y perlas californias (18.000 reales).



Fig. 9- Pedro Martínez de Hebert, *La infanta Isabel de Borbón*. Ca. 1865, Real Biblioteca, ©Patrimonio Nacional (inv. 10226013).



Fig. 10- Pedro Martínez de Hebert, *La infanta Isabel de Borbón* (detalle). Ca. 1865, Real Biblioteca, ©Patrimonio Nacional (inv. 10226010).

En un recorrido a la inversa, en ocasiones son las imágenes las que aclaran y amplían los datos ofrecidos por la documentación. Tal es el caso de la fotografía, captada también por Martínez de Hebert (fig. 11), que muestra a doña Isabel vestida con el traje regional valenciano. Como pendientes se identifica el modelo característico de oro y racimo de aljófares⁴³, que escuetamente se citan en el inventario como aretes de oro de «estilo provinciano».

⁴³ Perla pequeña e irregular.



Fig. 11- Pedro Martínez de Hebert, *La infanta Isabel de Borbón vestida con traje regional levantino*. Ca. 1863, Archivo General de Palacio, ©Patrimonio Nacional (inv. 10144617).

Una década después, la infanta posó para el francés Le Jeune (fig. 12), quien captó una imagen interesante al ser fácilmente reconocibles las tres joyas que en ella aparecen. Sobre el pecho se halla el «alfiler con una esmeralda cuadrada y una perilla colgante con adornos de brillantes» (123.000 reales) y al cuello el «colgante con una esmeralda grande y otra pequeña, y adornos de brillantes» (30.283 reales), ambos regalos de su madre por sus esponsales. Completan el conjunto los pendientes de «esmeralda cuadrada y gruesa, orlada de rosas de esfera» (20.000 reales).



Fig. 12- Le Jeune, *La infanta Isabel de Borbón*. Ca. 1874, Archivo General de Palacio, ©Patrimonio Nacional (inv. 10143645).

El alfiler y el colgante con esmeraldas vuelven a visionarse en el retrato más curioso de doña Isabel, esto es, la fotografía, realizada por Fernando Debas y coloreada por Enrique Rumoroso, que la representa ataviada de Coralina (fig. 13), como participante de la comparsa dedicada a la comedia del arte organizada para el baile de trajes celebrado por los duques de Fernán Núñez el 25 de febrero de 1884. Sin embargo, adviértase cómo han cambiado su función, pues el alfiler se encuentra como pieza central de un collar de diamantes y el colgante prendido sobre el pectoral izquierdo. Otras joyas ya estudiadas son uno de los hilos de treinta y ocho chatones de diamantes, colocado a modo de doble guirnalda bajo el pecho, y el alfiler de estrella de brillantes, como centro del lazo de la cintura. En la muñeca izquierda se identifica la pulsera «de esterilla de oro con una esmeralda y orla de brillantes» (20.000 reales), mientras que la de la derecha, de brazo de media caña de oro y adorno de cuadrifolio de diamantes con esmeralda en el medio, podría ser la «pulsera

con una esmeralda, brillantes y rosas» (16.500 reales), regalo de bodas de su hermano don Alfonso.



Fig. 13- Fernando Debas (fotógrafo) y Enrique Rumoroso (pintor), *La infanta Isabel de Borbón ataviada como Coralina*. 1884, Real Biblioteca, ©Patrimonio Nacional (inv. 10162523).

En el retrato anterior destaca sobre el abdomen un gran alfiler de diamantes. El estudio comparativo entre esta fotografía y otra también de Debas, aunque posterior (fig. 14), permite concluir que es la misma joya que en la segunda imagen sujeta las bandas al hombro derecho del traje, y que por ese uso probablemente sea la espoleta de brillantes realizada por Carlos Martínez Sevillano, integrante de la dote de alhajas entregada por Isabel II. Precisamente, la pareja de pulseras de brillantes para retrato, ejecutadas igualmente por el ayudante del Real Guardajoyas, puede apreciarse con facilidad; de hecho, una mirada en detalle descubre en la de la muñeca derecha la efigie de la soberana. Desafortunadamente, el contraste impide una visión

pormenorizada del *corsage*, aunque resulta suficiente para comprobar que se trata de un alfiler floral con caídas o *pampilles*; este tipo de adornos, a modo de hilera de pedrería de tamaño decreciente y remate en punta, son característicos de las décadas de 1850 y 1860, planteándose, pues, la hipótesis de que fuera el *corsage* de brillantes obsequiado, asimismo, por la reina. Por otra parte, vuelven a verse los aretes de gruesos diamantes del retrato de Muraton y la *rivière* de diamantes ajustada a la base del cuello podría tener su origen en los dos hilos de treinta y ocho chatones, ya analizados.



Fig. 14- Fernando Debas, *La infanta Isabel de Borbón* (detalle). Ca. 1899, Archivo General de Palacio, ©Patrimonio Nacional (inv. 10143668).

Otro regalo nupcial aportado por la monarca se muestra en una fotografía con autoría de Kâulak tomada ya bien entrado el siglo XX (fig. 15). En ella, doña

Isabel engalana la cabeza con una diadema compuesta por tres grandes flores unidas por hojas alargadas. Se trata de la diadema de diamantes y esmeraldas realizada por Mellerio, pudiéndose establecer la autoría ya que este diseño, compuesto, en concreto, por rosas salvajes y ramas de laurel, fue emblemático de la firma a finales de la década de 1860, siendo presentado en la Exposición Universal de 1867; de hecho, en la fotografía del mostrador (ver fig. 2), la diadema de concha aparece rodeada de cuatro de este tipo, y su comparación con la captada por Kâulak no deja lugar a la duda. Por último, completan el alhajamiento de esmeraldas de la infanta la pulsera de esterilla y el collar de la fotografía coloreada de Debas, y los pendientes de la de Le Jeune.



Fig. 15- Kâulak, *La infanta Isabel de Borbón* (detalle). Ca. 1919, ubicación desconocida.

FUENTES DE ESTUDIO

DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO

- Archivo General de Palacio, Histórica, c. 355, exp. 4.
Archivo General de Palacio, Personal, c. 170, exp. 1.
Archivo General de Palacio, Personal, c. 646, exp. 23.
Archivo General de Palacio, Personal, c. 16800, exp. 38.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bérard, Émilie, Laure-Isabelle Mellerio y Diane-Sophie Lanselle, *Mellerio. Le joaillier du Second Empire* (París: Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2016).
- Fossin, Jules y Gustave Baugrand, “Joaillerie et bijouterie”, en *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury international*, dir. Michel Chevalier (París: Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868): t. IV, 411-438.
- Koch, Michael, *The Belle Époque of French jewellery, 1850-1910* (Londres: Thomas Heneage, 1991).
- Martín García, Fernando, “105. Mellerio. Diadema, 1867”, en *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004): 375.
- Mesnard, Jules, *Les merveilles de l'Exposition Universelle de 1867*, t. II (París: Imprimerie Générale de Ch. Lahure, 1867).
- Meylan, Vincent, *Mellerio dits Meller: joaillier des reines* (París: Éditions Télémaque, 2013).
- Story Maskelyne, Neville, “Report on jewellery and precious stones”, en *Reports on the Paris Universal Exhibition, 1867* (Londres: George Edward Eyre and William Spottiswoode, 1868): vol. II, 593-620.
- Veber, Henri, *La bijouterie française au XIX^e siècle, 1800-1900. Vol. II: Second Empire, 1850-1870* (París: Imprimerie Georges Petit, 1908).

HEMEROGRAFÍA

- La Correspondencia de España* 3.827 (12 de mayo de 1868): 3.
- La Correspondencia de España* 3.829 (14 de mayo de 1868): 2.

La Época 6.269 (18 de mayo de 1868): 3

Recibido: 03 de septiembre de 2019
Aprobado: 29 de noviembre de 2019

EL CONDADO DEL ÁGUILA Y SU RECUPERACIÓN EN EL SIGLO XIX

Jesús Porres Benavides
(Universidad Rey Juan Carlos)
jesus.porres@urjc.es

RESUMEN

La familia Espinosa, oriunda de Arcos de la Frontera (Cádiz) y establecida en Sevilla, será engrandecida con el condado del Águila por el rey Felipe V a principios del XVIII. En el presente artículo se lleva a cabo una revisión de la figura de los cuatro primeros condes haciendo especial hincapié en el segundo, por su especial relevancia social y política en la ciudad. Asimismo, estudiamos como esta rama quedó sin sucesión, y la posterior rehabilitación del título por la familia ecijana González de Aguilar, primos lejanos del IV conde.

PALABRAS CLAVE: Condado del Águila; nobleza; Sevilla.

THE COUNTY OF AGUILA AND ITS RECOVERY IN THE 19TH CENTURY

ABSTRACT

The Espinosa family originally from Arcos de la Frontera (Cadiz) but established in Seville was raised to nobility by the king Phillip V who created the County of Aguila at the beginning of the 18th century. In the following article we study the life of the first four Counts focusing in the figure of the 2nd Count who was a prominent figure in the political and cultural life of Seville. This lineage lost its succession with the death of the last Count and the title was recovered by the Gonzalez de Aguilar family, distant relatives of the 4th Count.

KEY WORDS: County of Aguila; nobility; Seville.

INTRODUCCIÓN: EL CONDADO DEL ÁGUILA

Finalizada la guerra de Sucesión, tras unos años de escasa entrada de fondos a la Corona, en 1729 se produce una mejora de su situación económica con motivo del traslado de la corte a Sevilla, estancia que generó un importante gasto en la ciudad. Esta etapa conocida como *Lustro Real*, devolverá a Sevilla cierto esplendor y supondrá la creación de una pequeña corte. De hecho, entre 1729 y 1733, periodo en que permaneció el rey Felipe V (fig. 1) en la ciudad hispalense, se vendieron al menos 16 títulos¹. En dicho periodo se creará el condado del Águila (fig. 2), con el vizcondado previo del Pino, por Real Decreto del 26 de enero de 1728, ratificado por Real Carta el 29 de marzo de 1729 en favor de Fernando José de Espinosa y Maldonado de Saavedra².



Fig. 1-Anónimo, *Iluminación con los retratos ovales de los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio*. Libro de creación del título. Temple sobre vitela. Cortesía de Tello González de Aguilar.

¹ María del Mar Felices de la Fuente, “Venalidad de títulos nobiliarios en los siglos XVII-XVIII,” en *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*. [http://www2.ual.es/ideimand/venalidad-de-titulos-nobiliarios-en-los-siglos-xvii-xviii/\(consultado](http://www2.ual.es/ideimand/venalidad-de-titulos-nobiliarios-en-los-siglos-xvii-xviii/(consultado) el 20 de mayo de 2018)

² El cual sabemos que en 1702 se ofreció como voluntario para la defensa en las costas andaluzas, permaneciendo en la lucha hasta que los enemigos se retiraron vencidos. Agradecemos a Tello González de Aguilar la información y fotografías del documento de creación del título realizado hacia 1732 y con magníficas iluminaciones pintadas sobre vitela que representan a los reyes de España Felipe V y su mujer Isabel de Farnesio, así como las pinturas de la Virgen del Rosario, San Miguel, la Inmaculada Concepción y el blasón del nuevo condado.



Fig. 2- Anónimo, *Escudo del condado del Águila*. Libro de creación del título. Temple sobre vitela.
Cortesía de Tello González de Aguilar.

Los Espinosa³, de origen hidalgo y oriundos de la ciudad de Arcos de la Frontera, se establecerán definitivamente en Sevilla a principios del siglo XVIII. El título hace referencia al molino del Águila, situado en Alcalá de Guadaíra, donde los Espinosa tenían varias propiedades rústicas.

La familia que a partir de ese momento adquirirá relevancia en la ciudad de la Giralda, ya había tenido cierta preeminencia a través de la rama materna, los Maldonado. Estos últimos, establecidos desde la Baja Edad Media en la ciudad, ejercieron cargos públicos en el cabildo municipal y formaron parte de su élite cultural. Esto fue una práctica normal en el consistorio sevillano, donde representantes de las grandes casas o familias hidalgas conformaban esta “veinticuatría” sevillana, así como solían ocupar una serie de cargos vinculados a las casas importantes de la ciudad como Alba, Medinaceli o Denia y el título de Alcaldes Mayores habitualmente unido a las casas de Villena, Arcos o Medinaceli y Peñafiel⁴. Ello les permitió vincularse matrimonialmente con lo más ilustre de la nobleza

³ Uno de ellos, Martín Fernández de Espinosa fue uno de los caballeros a los que Alfonso X encargó la repoblación de Jerez de la Frontera (Cádiz). Dicen sin ningún tipo de referencias ciertas que «descendía de Sancho de Espinosa», del siglo X. Entre sus descendientes se cuenta Antón Martínez de Espinosa regidor y poblador de la villa de Arcos de la Frontera.

⁴ Antonio Morales Moya, “Poder político, economía e ideología en el siglo XVIII español: la posición de la nobleza” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1983), 897.

sevillana, a pesar de ser una nobleza *reciente* y *advenediza*⁵. El primer conde fue Fernando de Espinosa Maldonado Dávila, que, al recibir el título, se traslada definitivamente a Sevilla⁶.

La concesión de títulos nobiliarios es una facultad regia que se funda en la necesidad de permanencia de las sociedades monárquicas del Antiguo Régimen: la existencia de títulos honoríficos como reconoce Stone tiene como fin definir y mantener los distintos escalones de la sociedad, actuar como freno de la inestabilidad y también poner el sello del reconocimiento oficial⁷. La dinastía borbónica, y en particular Felipe V, tiene una reputación de cierta «magnanimidad»⁸ en la concesión de títulos nobiliarios (unos 224), aunque en realidad este número no fue mucho mayor que el de los otorgados durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. De hecho, fue en la época de este último cuando se produjo lo que podríamos denominar como un proceso de inflación titularia, que provocó que un buen grupo de miembros intermedios de la nobleza sevillana accediera al escalafón superior que suponía el ingreso en el exclusivo grupo de nobles titulados⁹.

Este primer conde del águila es caballero de la orden de Santiago, veinticuatro de Sevilla, hermano de la Santa Caridad, asumirá el cargo de teniente de la Real Maestranza de Caballería, que se reorganizará bajo su mandato y a la que donará el retrato del infante don Felipe de Borbón pintado por Lorente Germán. Con respecto a dicho cuadro, es conocida la anécdota en la que Lorente disputó con el famoso pintor de cámara Jean Ranc la ejecución del mismo. José Milicua comenta, basándose en una carta del propio Lorente, del supuesto enfado y casi “muerte” de disgusto de Ranc al contemplar el retrato del infante, que él no había sido capaz de pintar con semejante parecido y rapidez¹⁰. Según nos cuenta Ceán Bermúdez, una vez terminada la pintura, gustó tanto a Isabel de Farnesio que regaló a Lorente los

⁵ A este respecto se puede consultar Enrique Tapias Herrero, “El teniente general Manuel López Pintado (1677-1745) Ascenso económico y social de un comerciante y marino en la Carrera de Indias” (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015).

⁶ Parece ser que su familia se dedicaba a la cría del ganado vacuno en Arcos. Su padre, Miguel Espinosa Dávila, adquirió ganado vacuno procedente de los cercanos cartujos de Jerez de la Frontera, para mejorar el que ya poseían en la zona, de origen no muy claro, sus antepasados. Joaquín Monfil, “Una raíz fundacional gaditana del siglo XVIII, Espinosa-Zapata, de Arcos de la Frontera” www.toroszgz.org/tauromaquia/toro/archivos/Rais%20Espinosa-%20Zapata.pdf (consultado el 17 de mayo de 2018)

⁷ Morales Moya, “Poder político”, 626.

⁸ Sobre todo, teniendo en cuenta el largo reinado de este. Morales Moya, “Poder político”, 636.

⁹ Juan Cartaya Baños, “No se expresare en los títulos el precio en que compraron: Los fundadores de la Maestranza de Caballería de Sevilla y la venta de títulos nobiliarios durante el reinado de Carlos II,” *Historia y Genealogía* 2 (2012): 7.

¹⁰ Sobre este cuadro traté en una charla organizada por la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Sevilla, realizada el 21 de mayo de 2017, denominado *Retrato del infante don Felipe* (ca. 1730), de Bernardo Lorente Germán. José Milicua, “Bernardo Lorente Germán, El retrato del Infante Don Felipe,” *Archivo español de arte* 136 (1961): 313-320. También se puede consultar Fátima Halcón, “La imagen del Príncipe, el infante D. Felipe de Borbón, Duque de Parma y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla,” *Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte* 13 (2000): 371-385.

grabados de las *batallas de Alejandro*, inventadas por Le Brun y grabadas por Audran que acababan de llegar de Francia.

MIGUEL DE ESPINOSA Y TELLO DE GUZMÁN, SEGUNDO CONDE DEL ÁGUILA

Especialmente notorio será el II conde del Águila, Miguel de Espinosa y Tello de Guzmán¹¹ que se posicionará como un personaje esencial en la vida cultural de la urbe¹². Caballero de Santiago y Provincial de la Santa Hermandad, el cabildo municipal le contaba entre sus individuos más eruditos y activos. Ostentó el cargo de Alcalde Mayor, diputado en varias ocasiones en la corte madrileña para representar a la ciudad¹³. Se casó con su prima Isabel Tello de Guzmán y Fernández de Santillán, V marquesa de Saucedá, veinte años más joven que él, con la que tuvo nueve hijos¹⁴. Como recuerda Navarrete, se carteó entre otros con Gregorio Mayans, Campomanes, Jovellanos y Antonio Ponz. En lo que respecta a su biblioteca, contaba con 7477 volúmenes impresos, factor que da luz acerca «de su preparación, intereses y cultura»¹⁵. También conocemos como fue formando dicha biblioteca poco a poco, así consta que el libro de Rodrigo Caro «*Antigüedades de Sevilla* fue el primero que compró el Sr. Conde del Águila un Jueves en la Feria»¹⁶. No obstante, parece que fue el primer conde quien inició la biblioteca, al igual que ocurrió con la colección de pinturas.

Es interesantísima la descripción que hace el conde de Maule de su casa:

La casa del Águila tiene un bello patio circuido de columnas dóricas en el primero y segundo cuerpo. Todas las piezas son muy espaciosas. La sala principal del recibo está adornada de tapices trabajados en Francia. En el gabinete y otras piezas contiene varias pinturas entre las cuales se distingue un cuadro grande con un nacimiento del niño Dios

¹¹ De este personaje, Navarrete da a conocer una supuesta medalla en bronce y un pequeño retrato- miniatura de su hijo Juan Ignacio de Espinosa y Tello de Guzmán en la familia de los actuales condes del Águila. Benito Navarrete Prieto, Alfonso E. Pérez Sánchez y Roberto Alonso Moral, *Álbum Alcubierre, dibujos de la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la colección Juan Abelló* (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009), 22 y 27. La prematura muerte de su madre a los dos años de nacer le dejó como hijo único, quedando al cargo de su aya D^a María de Figueroa.

¹² Conocida por numerosas referencias documentales, como el inventario post mortem del conde del Águila y la constatación de testimonios como el del conde de Maule, quien aludiendo a la colección de dibujos del conde dice por ejemplo «conserva también tres libros de diseño originales, el uno de Velázquez, Murillo, Cano y otros principales autores sevillanos, etc.». *Ibidem*, 26.

¹³ Así tenemos el testimonio de «que el conde defendía con tanto interés el honor del más influyente miembro de su cabildo como los menores asuntos que el juzgara en provecho de su ciudad». Rosalía García Díaz, «El conde del Águila» (Memoria de licenciatura, Universidad de Sevilla, 1958), 113.

¹⁴ *Ibidem*, 70.

¹⁵ Navarrete Prieto et al., *Álbum Alcubierre*, 22. También se puede consultar Francisco Aguilar Piñal, «Una biblioteca dieciochesca, la sevillana del conde del Águila», *Cuadernos Bibliográficos* 37 (1978): 141-162.

¹⁶ García Díaz, «El conde del Águila», 164.

que lo tiene por Velázquez; Adán y Eva de Antonio del castillo; la virgen de Belén de Murillo y otro cuadro de la virgen ofreciendo el niño al eterno padre de Vandik. Hay países de Breughel; una virgen con el niño de Pedro de Campaña, un s, Juan Bautista en el desierto de Roelas; una sacra familia de Zurbarán, un S. Fernando del mismo ...etc.

También Antonio Ponz en la carta última de su *Viaje de España*¹⁷ nos narra el afán coleccionista del conde: «el conde del águila ha sabido adquirir y conservar en las pinturas que posee una especie de sucesión de la escuela sevillana, agregándose las de muchos otros autores españoles y extranjeros, con la que ha hecho más copiosa y singular».

El II conde, como ya examinó Aguilar Piñal hace unos años, tenía algunos agentes que se hacían con nuevas ediciones en la capital del Reino o incluso Lisboa¹⁸. Una pincelada acerca de su bonhomía y preparación la da el erudito valenciano Gregorio Mayans al decirle al conde: «V.S. es uno de los pocos que se pueden señalar con el dedo, por ser casi singular en España, en el deseo de adquirir los verdaderos tesoros que nos han dejado los hombres grandes y en la franqueza de comunicarlos para servicio público».

Otro testimonio nos deja el padre Flórez acerca de él:

En orden a las antigüedades ha contribuido mucho el Sr. conde del Águila. Quien habiendo concurrido a esta corte, se empeñó tanto en honrarme, que no contento con franquearme liberalísimamente los preciosos monumentos antiguos que su buen gusto y solícita actividad ha recogido; procuró facilitarme aun lo que no tenía mirando esta mi obra como suya, no solo por el deseo de que ilustre las grandezas de su provincia sino por el conocimiento que tiene de estas letras, tanto más recomendable cuanto menos precisa en persona de semejante origen¹⁹.

También prestó una destacada ayuda a Antonio Ponz en las semanas que permaneció en suelo hispalense para la posterior confección del tomo IX de su *Viaje por España* como recuerda Álvaro Cabezas²⁰.

Su extensa colección pictórica²¹ en la que se anotaban unas 243 pinturas atribuidas a autores nacionales y extranjeros, así como otras 80 de autor anónimo y

¹⁷ Antonio Ponz, *Viaje de España*, 1779 reed. *CM del Rivero*, 1947

¹⁸ Aguilar Piñal, “Una biblioteca dieciochesca”, 4.

¹⁹ Enrique Flórez y otros. *España sagrada, Theatro geographico-historico de la iglesia de España*. tomo IX (Madrid: Imprenta Rodríguez, 1754), prólogo.

²⁰ Álvaro Cabezas García, *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes, 2015), 260. En esta misma obra, el autor trata la relación entre el conde y Antonio Ponz y sus *vaivenes* emocionales. Ponz pasa de un estado de agradecimiento al conde por haber actuado de cicerone en la ciudad y haberle aportado toda la información que requería a arrepentirse (al menos es lo que se trasluce) en sus cartas, de haber escrito la obra, y sobre todo la mala aceptación que tuvo «lógicamente» en la ciudad por sus críticas, sobre todo al arte que se había desarrollado en el último siglo, *Ibidem*, 11-116.

²¹ Como puntualiza Benito Navarrete, ya Gestoso dio noticia del inventario del conde del Águila y sus dibujos en José Gestoso y Pérez, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal* (Sevilla: The Hispanic Society of America-Juan P. Girones, 1916).

por supuesto una extensa colección de dibujos²² ya fue estudiada por Magdalena Illán, gracias al inventario que se realiza tras la muerte del conde. Aunque habría que ser prudente en cuanto a la extensa multitud de autorías y atribuciones en la colección, pues no se conoce el nombre del tasador ni su rigurosidad y formación para este cometido, como apunta la autora.

Esta gran colección se va viendo mermada tras donaciones²³ o ventas de los herederos, como la que se hace al barón Taylor para la colección de Luis Felipe de Orleans en París²⁴ del cuadro de la *Virgen de la Faja* de Murillo, que anteriormente no se quiso vender al cabildo de la Catedral de Sevilla ni a la colección real del palacio de la Granja de San Ildefonso²⁵ o los *Bocetos de la historia del hijo pródigo* del mismo pintor actualmente en el Prado.

Otros cuadros como la *Adoración de los pastores*, atribuido en su día a Velázquez, hoy en la National Gallery de Londres, también pertenecieron a su colección. Esta obra, como comentan Pérez Sánchez y Navarrete, presentaba «una serie de elementos significativos para entender el nuevo rumbo que estaba tomando la pintura en la ciudad». Algunos historiadores como Roberto Longhi, la consideraron una pintura napolitana y otros la atribuyeron al pintor Giovanni Do. Pérez Sánchez y Navarrete se avienen a la idea de que fuera obra de un autor extranjero y que se hubiese basado en alguna estampa como una composición de Bloemaert de la que parece que toma alguna referencia²⁶.

²² Illán Martín, “La colección pictórica”, 125. Muy estudiado están los dibujos del conde y sabemos que su hijo por referencia del conde de Maule tenía «tres libros de diseños originales, el uno de Velázquez, Murillo y Cano y otros principales autores sevillanos; el segundo de varios otros pintores españoles; y el tercero de autores italianos y flamencos», uno de estos libros, o la recomposición con parte de ellos sería el denominado después Álbum Alcubierre. En Navarrete Prieto et al., *Álbum Alcubierre*, 23.

²³ Como, por ejemplo, las que realiza a la Iglesia de San Juan Bautista vulgo “de la Palma”, de la cual eran patronos perpetuos los Maldonado, a la que dejó un cuadro «de la inmaculada de Roelas». Este puede ser el cuadro que Álvaro Cabezas identifica como «Inmaculada Concepción con la Trinidad y varios santos» de Roelas, que se encuentran en el Sagrado Corazón de Jesús. Cabezas García, *Teoría del gusto*, 265

En esta iglesia de San Juan de la Palma, el primer conde pagó toda la obra de reconstrucción del presbiterio en 1722. Aparte se comprometía a solar la capilla, arreglar la bóveda de entierro de él y sus sucesores. También se obligaba a poner el antiguo retablo que tenía la iglesia, cosa que al fin no se realizó «por resultar grande» y se vendió al retablo del convento de San Juan de Aznalfarache. García Díaz, “El conde del Águila”, 24. Los objetos de plata de su oratorio los legó al convento de Santiago de los Caballeros en Sevilla.

²⁴ Enrique Valdivieso González, *Murillo, catálogo razonado de pinturas* (Madrid: El Viso, 2010).

²⁵ Alegando además que el artista lo había pintado con el solo fin de complacer a la familia Espinosa. García Díaz, “El conde del Águila”, 159.

²⁶ Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez, *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla* (Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005), 188. Como describen Sánchez y Navarrete, el lienzo era famoso incluso en las guías de forasteros de la ciudad, como la editada en 1832, donde se dice «Casa del señor conde del Águila, plazuela de los trapos, en la Feria, este sujeto posee dos cuadros celebres que merecen una particular observación, Velázquez, el nacimiento de Jesús. La composición de este cuadro es admirable, la disposición de las figuras etc.

Como recuerda Álvaro Cabezas «la colección del conde del Águila debió ser en Sevilla lo que posteriormente representaría el Museo de Bellas Artes: un enclave de obligada visita en la urbe para todos aquellos, propios y extranjeros, amantes del arte que se sintiesen inclinados por conocer, reunidas, las obras de consideración de artistas extranjeros y españoles que pudieron servir [...] para aprender el buen arte»²⁷.

La casa del conde estaba en la denominada vulgarmente plazuela “de los trapos” hoy calle Almirante Espinosa. El edificio que provenía de los Maldonado²⁸, permaneció en pie hasta los años 70 del siglo XX. Era una casa palacio de dos plantas de aspecto barroco posiblemente de fines del XVII o principios del XVIII²⁹. La distribución de la vivienda se efectuaba en torno a un patio de planta trapezoidal con dos pisos y arcos de medio punto sobre columnas de orden dórico (fig. 3). En uno de los ángulos del mismo sobresalía el elegante mirador, también con arquerías de medio punto sobre columnas toscanas. En otro de los ángulos estaba la caja de escalera (fig. 4) que estaba decorada por un zócalo de azulejos trianeros, como era normal en otros palacios de la época. La portada de piedra tenía un escudo³⁰ y encima del balcón del portón principal en el dintel campeaba el escudo condal (fig. 5). Sobre el tejado, a dos aguas y mirando hacia la calle, se disponían tres mansardas que corresponderían a la buhardilla.

parece que la pintura fue adquirido al entonces conde del Águila en 1837 por 530.000 reales, creyendo que era de Velázquez. Fue una de las obras más famosas de la galería de Luis Felipe de Orleans».

²⁷ Para conocer los gustos acerca de pintura o Historia del arte se puede consultar Cabezas García, *Teoría del gusto*, 266-268.

²⁸ Parece ser que estaban establecidos en ese sitio al menos desde 1504, en que las vinculó el comendador Alonso de Esquivel comprándola los Maldonado «casas llamadas del Caño quebrado en San Juan de la Palma». Francisco Collantes de Terán, Luis Gómez Stern, *Arquitectura civil sevillana* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1976), 36

²⁹ Francisco Collantes de Terán, Luis Gómez Stern, *Arquitectura civil sevillana* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1976), 36.

³⁰ En el siglo XX cuando paso a manos de los Luca de Tena, instalaron en el portón principal otro escudo también perteneciente al conde y que por lo visto estaba en las casas de enfrente propiedad del conde. García Díaz, “El conde del Águila”, 17.



Fig. 3- *Patio de la casa del conde del Águila en la calle almirante Espinosa (Sevilla)*, gelatinobromuro. Universidad de Sevilla, fototeca.



Fig. 4 -*Escalera de la casa del conde del Águila en la calle almirante Espinosa (Sevilla)*, gelatinobromuro. Universidad de Sevilla, fototeca.



Fig. 5-*Fachada de la casa del conde del Águila en la calle almirante Espinosa (Sevilla)*, gelatinobromuro. Universidad de Sevilla, fototeca (Nº de registro 004745)

También es representativo de la personalidad erudita y amante del arte su intento de preservar el patrimonio de la ciudad. Así, en una carta a Antonio Ponz dice: «no solamente en esa ciudad sino en la corte y aun en toda España ha sido una furia el saqueo de pinturas»³¹. También conocemos el carácter compilador del conde en materia de «antigüedades», afición que comparte con sus colegas. En carta a Ayora señala: «Sin duda aprovechara V.M. la oportunidad para adquirir buenas cosas en materia de antigüedades si se deshacen de todo o parte de su colección»³².

Sabemos que no solo coleccionaba cuadros, sino también monedas, como conocemos por la correspondencia a sus amigos como Manuel de Ayora, al que va detallando las «distintas» rarezas que adquiere. En las publicaciones que realiza el padre Flórez sobre numismática, cuenta siempre con las monedas que le presta el conde del Águila de su «museo» para este fin³³.

Como recuerda Álvaro Cabezas, el II conde resultó un personaje absolutamente crucial por su erudición, su pasión bibliófila y gestión pública y lo podríamos considerar incluso un ilustrado. Realizó una gran labor en pro de la Academia que no fue imitada por otros nobles hispalenses. Así, en otro fragmento de carta del conde a Ponz describe «el duque de Medinaceli dispuso llevar las bellas estatuas de Apolo y Mercurio y otras de su palacio; esto mientras se trabaja por traer aquí los modelos de la academia»³⁴. Mantuvo igualmente una gran relación con los miembros y actividades de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes³⁵.

El III conde, Juan Ignacio de Espinosa y Tello de Guzmán, fue Procurador Mayor de Sevilla y Director de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, una institución ilustrada y con vinculaciones a la masonería.

La muerte del III conde del Águila en 1808 está rodeada de mitos, confeccionados algunos con un fin político, coincidiendo en ello ambos bandos. En los últimos años se ha llevado a cabo una revisión de los acontecimientos y parece que no fue asesinado brutalmente por el populacho, sino que fue llevado al Ayuntamiento y de allí hasta la Puerta de Triana donde estaba la cárcel de los Nobles. Eso sí, allí sin juicio alguno, será muerto por los disparos de los soldados que lo habían conducido hasta prisión³⁶.

³¹ *Ibidem*, 159.

³² Francisco AGUILAR PIÑAL: “Una biblioteca dieciochesca: la sevillana del conde del águila” Cuadernos Bibliográficos XXXVII .1978, p.5

³³ *Ibidem*, 159.

³⁴ Archivo Municipal Sevilla. Col. Conde del Águila. Apéndice nº 4 carta del conde a Ponz -17 de abril 1779.

³⁵ Cabezas García, *Teoría del gusto*, 260.

³⁶ *El Conde del Águila, Una mentira novelesca se convierte en bandera de la progresía*. 26 Noviembre 2015. Artículo en Adepa. http://www.adepasevilla.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1958,el-conde-del-águila-una-mentira-novelesca-se-convierte-en-bandera-de-la-progresia&catid=155,articulos-y-revistas&Itemid=84. (consultado el 16 de marzo de 2018). Rosalía García comenta que de camino hacia la puerta de Triana le tiraron una piedra «que le hirió el rostro», más adelante le clavaron una bayoneta en el pecho y consumaron su crimen con cinco balazos en el patio del castillo de Triana. Solo tuvo el tiempo preciso para confesar. García Díaz, “El conde del Águila”, 17.

El hijo de este, Fernando de Espinosa y Fernández de Córdoba, IV conde del Águila, falleció en 1864 sin descendencia, produciéndose la consiguiente crisis sucesoria. En vida del conde sus posibles herederos fallecen igualmente sin sucesión, destacando entre ellos su pariente Miguel Gutiérrez Espinosa³⁷ que muere en Sevilla en 1858 «por lo que el D^o Fernando Espinosa Conde del Águila hubo sin duda de estimar que se había extinguido por completo la rama llamada en primer lugar a la posesión del susodicho y de otros muchos mayorazgos»³⁸.

Del IV conde y de su cuñado, el marqués de la Motilla, tenemos un retrato doble³⁹ (Fig. 6) de grandes dimensiones del pintor José Roldán (Sevilla, 1808-1871) conservado en el palacio del marqués de la Motilla de Sevilla y una versión menor llamado *Dos caballistas* (óleo sobre lienzo, 84 x 118 cm del Museo del Prado, en depósito en el Museo de Bellas Artes de Granada con número de inventario P6577). El cuadro del palacio de La Motilla es ciertamente interesante, pues muestra al conde vestido de bandolero junto a su cuñado Miguel Ángel Desmassieres y Fernández de Santillán vestido a la moda francesa del momento con sombrero de copa, en claro contraste entre ambos personajes. En un formato apaisado, están representados a caballo a las afueras de la ciudad en la zona del eremitorio de la Cruz del Campo, junto a numerosos carruajes y otros personajes a caballo. En cambio, la versión del Museo de Granada representa al marqués de la Motilla vestido de charro o bandolero identificándolo más al carácter andaluz en contraste de su origen francés. Quizás se trate de una versión previa del cuadro definitivo.

³⁷ Natural de Almendralejo hijo de D. Fabián y de D^a Josefa Espinosa y Tello.

³⁸ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de notarías, en adelante AHPS, Notaria de Adolfo Rodríguez de Palacios y Fernández, fol. 2188.

³⁹ Del mismo autor y de composición muy parecida hay en el Prado el doble retrato de *El conde de Pinohermoso y el marqués de Molins, a caballo, en las afueras de Sevilla* fechado en 1848. Óleo sobre lienzo, 299 x 380 cm. Agradezco a don Miguel Ángel Solís y Martínez-Campos las facilidades que me ha dado para investigar estas obras.



Fig. 6 -José Roldán, *Retrato del conde del Águila y el marqués de la Motilla*. Circa 1850, colección particular Sevilla

También conservamos en la colección de La Motilla un retrato del IV conde⁴⁰ de medio cuerpo (fig. 7) con lo que parece un instrumento musical entre sus manos, objeto singular para representar a un noble de la época.

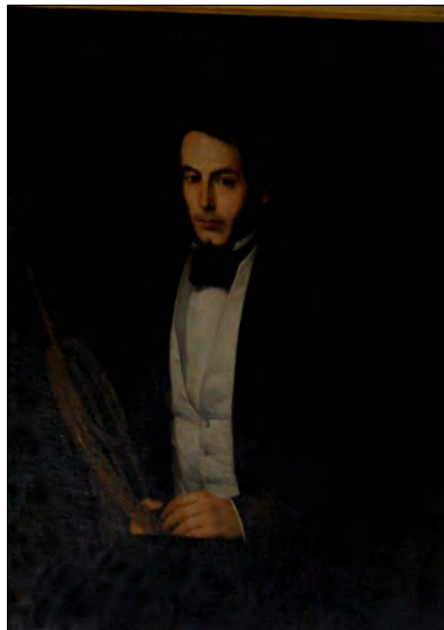


Fig.7- Anónimo, *Retrato del conde del Águila*. Circa 1850. Colección particular Sevilla.

⁴⁰ Tiene la siguiente inscripción «Don Fernando Espinosa Fernández de Córdoba, conde del Águila».

Ya antes de la muerte de este último, comienza un movimiento de pretendientes sucesores «a la mitad reservable de varios de los mayorazgos poseídos por el conde del águila y a sus alimentos»⁴¹. Entre otras personalidades, se postula Rafael Lasso de la Vega y Vidaurreta perteneciente a una familia emparentada en el XIX con la más antigua aristocracia de la ciudad.

LA SUCESIÓN DEL TÍTULO

Como era normal en este tipo de situaciones, se dio paso a la *publicación* por mandato judicial de «repetidos edictos que se fijaron en los parajes de costumbre de esta ciudad» e incluso en la *Gaceta de Madrid*⁴² en junio de 1858, en el *Boletín Oficial de la Provincia* y «en otros periódicos por cuyos edictos se llamó por plazos de [...] y de dos meses con los apercibimientos de costumbre a cuantos se creyeren con derechos inmediación». Hay que recordar que aparte del consabido título de conde del Águila estaban los de marqués de Paradas, de Montefuerte y del Casal. Según nos describe el documento, se «presentaron varios opositores y pretendientes a tener derecho a la inmediación de todos o de algunos de dichos mayorazgos y contrastarlo con documentos que exhibieron, prolongándose el pleito hasta el año de 1863»⁴³.

Parece que el conde todavía vivo pudo reconocer a algunos de los sucesores «en varios títulos y mayorazgos» entre ellos a Manuel González de Aguilar y Pérez de Saavedra natural de Écija como inmediato sucesor en el condado del Águila en el mayorazgo de D. Miguel Espinosa Maldonado⁴⁴. González de Aguilar, como se reconocerá después en el pleito, hace valer sus derechos efectivos como tataranieta de José Francisco de Espinosa y Maldonado, hermano del primer conde del Águila. Parece que el proceso legal se prolongó a instancias del referido Rafael Lasso de la Vega aconteciendo el fallecimiento del conde en París el 22 de septiembre de 1864. Con la apertura del testamento y «seguidas las actuaciones judiciales en el distrito del Salvador de esta ciudad y escribano D. Miguel Bravo Ferrer», se puso fin al juicio universal de testamentaría por varias escrituras públicas entre los partícipes y al pleito sobre inmediación por estos asuntos.

Este tipo de pleitos sucesorios era algo habitual en la época, siendo uno de los casos más significativos el referente al ducado del Infantado⁴⁵. En la sucesión de los títulos nobiliarios se rige, primeramente, por la carta de concesión y en su defecto

⁴¹ AHPS, Notaria de Adolfo Rodríguez de Palacios y Fernández, fol. 2189.

⁴² «La Gaceta de Madrid comenzó a publicar periódicamente desde 1847 las resoluciones oficiales que sancionaban tanto el reconocimiento del acceso al disfrute del título por parte del sucesor, como las autorizaciones para contraer matrimonio». Fernando Sánchez Marroyo, *Riqueza y familia en la nobleza española del siglo XIX* (Madrid: Ediciones 19, 2014), 53.

⁴³ AHPS, Notaria de Adolfo Rodríguez de Palacios y Fernández, fol. 2189.

⁴⁴ AHPS, Notaria de Adolfo Rodríguez de Palacios y Fernández, fol. 2190.

⁴⁵ Tras la muerte sin descendencia del XV duque (Mariano Téllez-Girón y Beaufort Spontin), se reparten sus títulos entre varias personas, pasando a un pariente lejano Andrés Avelino de Arteaga y Silva el ducado más los marquesados de Santillana, Távora y Cea y los condados de Saldaña y del Cid por sentencia del Tribunal Supremo de 1885. Clara Zamora, «La batalla naval de Pernambuco. Seis pinturas sobre la victoria del almirante Oquendo», *Arx Magazine* 31 (2016): 108-118.

por las Leyes de Sucesión a la Corona. Desde la promulgación en 1713 por Felipe V de la “ley Sállica española” en la que se prefieren los «descendientes varones por línea recta de varonía a las hembras y sus descendientes, aunque ellas y los suyos fuesen de mejor grado o línea»⁴⁶, este tipo de proceder se siguió también en la sucesión de títulos nobiliarios.

En 1877 morirá la condesa viuda Rosario Desmassieres y Fernández de Santillán que era prima segunda del finado. Esta legará a su hermano, don Miguel Ángel Desmassieres y Fernández de Santillán, marques de la Motilla y de Valencina, conde de Torralba y de Casa Alegre⁴⁷, su colección de pintura, entre la que recayeron los numerosos retratos familiares que ahora damos a conocer, y pinturas que venían de la colección del segundo conde, entre ellas el magnífico *Cristo* de El Greco. Es interesante como solo se mencionan en el inventario de 1784 «dos quadros de dos filosofos de más de medio cuerpo» pero nada del Cristo, que pudiera ser en cambio el que se atribuye a Tiziano, «un quadro de un crucifixo del tamaño natural»⁴⁸. También por ejemplo, el retrato del primer conde don Fernando de Espinosa

⁴⁶ Siquiera la agnación no es totalmente rigurosa, al admitir, concluidas las líneas de varones, la sucesión de hembra para formar una nueva línea de agnación, se deroga la legislación de partidas. «E pusieron que los señoríos del reino heredasen siempre aquellos que viniesen por línea derecha y por ende establecieron que si el hijo varón non oviese, la hija mayor heredase el reino...». Morales Moya, “Poder político”, 665.

⁴⁷ Declaraciones: «El señor. marqués de la Motilla como albacea de su difunta hermana la Excma. Sra. condesa vda del Águila. no haber [...] de su testamento (encabezado). En la ciudad de Sevilla a 31 de agosto de mil ochocientos y setenta y siete ... don Antonio de Palacios y Fernández jefe de la notaría de a... ciudad notario público de esta capital y de mi ilustre colegio y los testigos que exprese pareció el señor don Miguel Ángel Desmassieres y Fernández de Santillán, marques de la Motilla y de Valencina, conde de Torralba y de Casa Alegre, vecino de esta ciudad de estado casado propietario de edad de sesenta años [...] de la correspondiente cedula personal que le sirve expedida por esta alcaldía y marcada con el [...] ochenta y tres[...] de la testamentaria de su hna. doña María del Rosario Desmassieres y Fernández de Santillán, señora de don Fernando de Espinosa y Fernández de Córdoba, conde del Águila, marqués de Paradas[...] falleció el veinte seis del consiguiente mes[...] don Adolfo Rodríguez de Palacios en 13 de abril del consiguiente [...]siendo las dos de la tarde del día veinte y siete agosto mil ochocientos setenta y siete ante el señor[...] que la Excma. Señora María del Rosario [...]natural del Puerto de Santa María de sesenta y dos años de edad falleció a las ocho de la noche de ayer en esta ciudad en su domicilio de calle Bilbao número seis a consecución de diabetes ... de lo cual daba parte en su visita y de la certificación presentada por el señor juez municipal ... que era hija de don Antonio Desmassieres y Álvarez, natural de Francia y de doña Manuela Fernández de Santillán natural de Córdoba que otorgó testamento ante el notario de esta ciudad don Adolfo Rodríguez de Palacios, el día siete de abril del consi???. año y que en su cadáver se le habría de dar sepultura en el cementerio de San Fernando [...] de su puño y letra que en su que en su encabezamiento contraviere?? las palabras ‘la fe, la esperanza y la caridad son el camino recto de la gloria’ quizás se tuviere por parte esencial e integrante de aquel su testamento». AHPS, Notaría de Adolfo Rodríguez de Palacios y Fernández, 31 de agosto de 1877, Signatura 3129, fol. 2380. Es interesante saber cómo esta relación familiar entre el condado del Águila y los marqueses de la Motilla se inicia tiempo atrás, pues ya el segundo conde Miguel de Espinosa y Maldonado se casa con Isabel Tello de Guzmán, nieta de los marqueses de la Motilla, adquiriendo los títulos de marqués consorte de Paradas y de la Saucedá.

⁴⁸ Illán Martín, “La colección pictórica”, 138.

Dávila⁴⁹ y que en el inventario puede ser el registrado como «Ytt. Otro del retrato de Dn Fernando de espinosa Davila en el apartado de “pinturas de autores no conocidos”»⁵⁰. Este retrato (fig. 8), aunque anónimo, está en la línea de los retratos de Alonso Miguel de Tovar⁵¹, del que sabemos que tenía algunas obras como el *Retrato del rey Fernando sexto*.



Fig. 8- Atrib. a Alonso Miguel de Tovar, *Retrato de don Fernando de Espinosa Dávila*. Circa 1730. Colección particular Sevilla.

Una escritura que tendrá cierta efectividad en la posterior herencia y sucesión –con fecha a 5 de octubre de 1861– es la que se firma entre la Excm. Sra. doña

⁴⁹ Este cuadro tiene en el sarcófago pétreo pintado debajo del retrato la siguiente inscripción: «D^o Fernando Espinosa Dávila, Maldonado, Saavedra, conde del Águila. Alcalde Maior perpetuo de la ciudad de Sevilla y por el serenissimo señor infante de España D^o Felipe de Borbón primer teniente de hermano mayor de la Real Maestranza heda [...] años».

⁵⁰ Illán Martín, “La colección pictórica”, 138.

⁵¹ Sobre este pintor se pueden consultar Fernando Quiles, *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, 2005). Del mismo autor, “Tocado por la gracia de Murillo. El pintor cortesano Alonso Miguel de Tovar,” *Reales Sitios* 153 (2002): 44-55. Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2006). Por último, se puede consultar Álvaro Román Villalón (coord.), *En la senda de Murillo, Tovar y la Divina Pastora* (Huelva: Diputación de Huelva, 2019).

María del Rosario Desmassieres y Santillán, condesa viuda del Águila⁵², Don Leopoldo Eugenio Sassari y Fernández de Córdoba, conde de Prado Castellano y Don Fernando María del Rosario Fernández de Cuellar, que eran los tres herederos testamentarios del difunto conde del Águila y Don Manuel González de Aguilar y Pérez de Saavedra, «su inmediato sucesor en dicho título y en la mitad reservable del mayorazgo de don Miguel de Espinosa y de otros mayorazgos». Por esta escritura se dividió la mitad libre y la mitad reservable de las dotaciones de los respectivos mayorazgos y, como parte de esta segunda mitad, se adjudicaron a don Manuel González de Aguilar (fig. 9), las fincas de esta venta que fueron inscritas a su nombre en el registro de la propiedad⁵³.

Cabe destacar la documentación recogida acerca del derecho de este último, que «ostentaba a la inmediación del mayorazgo de los Espinosa Maldonado». Como dice el texto

Por las escrituras de fundación antes referidas se llama en primer lugar a la descendencia del fundador D. Miguel de Espinosa y Tello por el orden de la más rigurosa egresión, es decir varones de varones y solo a falta de ellos podrían entrar las hembras o sus descendientes; pero en este caso no sería llamada la línea más próxima al fundador y que por seguir el orden de la asignación (¿?) rigurosa habría quedado primeramente⁵⁴.

⁵² Agradezco a María Benavides la ayuda en este asunto.

⁵³ AHPS, Notaría de Adolfo Rodríguez de Palacios y Fernández, fol. 2192.

⁵⁴ En dicho documento se describe el orden de prelación y búsqueda de ascendientes: «La más próximas al último... y donde entonces el mayorazgo dejaría de ser de agnación (¿?) Y continuaría siendo regular. En segundo lugar el fundador llamo a sus primos hermanos D. Antonio y D. Fernando Espinosa y Núñez de Prado bajo las mismas condiciones del primer llamamiento esto es prefiriendo los varones de varones del D° Antonio, después los varones de varones de D° Fernando y a falta de todos, las hembras o sus descendientes prefiriendo la línea más próxima al último grado y tomando de entonces el mayorazgo carácter de regular conforme a estos llamamientos poseyeron el mayorazgo al hilo (hijo?) del fundador. Don Juan Ignacio Espinosa y Tello de Guzmán y el hijo de este D. Fernando Espinosa y Fernández de Córdoba Santillán con cuya muerte y la de don Miguel Gutiérrez Espinosa antes referido se extingue al parecer toda la descendencia de varón y de hembra del fundador. Correspondía pues entrar en la posesión del mayorazgo a los descendientes varones de varones de D. Antonio Espinosa y Núñez de Prado, pero estos no existen porque el don Antonio no tuvo más descendencia que una hija póstuma llamada doña Ana Joaquina Espinosa y Cárdenas que murió en Granada, parroquia de santa Ana a veinte y siete de septiembre de mil setecientos sesenta y tres. A falta pues de varones del don Antonio deberían ser llamados los varones de varones de su hermano don Fernando Espinosa y Núñez de Prado, pero esta rama debe haberse extinguido porque ningún representante de ella se ha presentado a los distintos llamamientos. en su consecuencia corresponde la inmediación al descendiente primogénito de D° Ana Joaquina Espinosa y Cárdenas, según el orden regido de [...]dar los mayorazgos en España. Tal es D° Manuel Aguilar y Pérez de Saavedra, hijo de don Fernando Agustín Aguilar y Espinosa y doña Dolores Pérez de Saavedra y Caicedo y nieto de la D° Ana Joaquina Espinosa y Cárdenas y de su marido Francisco Ignacio Aguilar y Navas, para mayor claridad se pone a continuación la genealogía de don Fernando Espinosa y Fernández de Córdoba ultimo vástago de la primera rama y de don Manuel Aguilar y Pérez de Saavedra su inmediato sucesor como refuncion [...] tante de la segunda rama». En dicho documento se hace dicha comparativa con los dos árboles genealógicos en paralelo del IV conde con el que sería su

Como se recoge en otro documento, se hizo partición de bienes tras la muerte de este último personaje a 31 de marzo de 1874, protocolizados ante el notario D. Mariano de Reyna y Heredia e inscritas en el registro de la propiedad de Sevilla⁵⁵. Según los títulos referidos correspondieron diferentes fincas rústicas de que se trata a don Manuel González de Aguilar Pérez de Saavedra. En 1876⁵⁶ se puso fin a dicho pleito y se reconoció a Manuel González de Aguilar y Pérez de Saavedra su inmediato sucesor en dicho título (fig. 10).



Fig.9- Retrato de Manuel González de Aguilar y Pérez de Saavedra. Circa 1860. Colección particular, Sevilla.

sucesor, su primo tercero D. Manuel González de Aguilar y Pérez de Saavedra bautizado en la parroquia de santa María de Écija a diez y siete de agosto de 1802?.

⁵⁵ «En virtud de adjudicación que se le hizo en la partición de bienes quedados a la muerte de su señor padre, Don Manuel de Aguilar Pérez de Saavedra aprobadas por el juzgado de primera instancia de esta ciudad en auto de treinta y uno de marzo de 1874, protocolizado ante el notario de este distrito Don Mariano de Reyna y Heredia inscritos en el registro de la propiedad de Sevilla». *Ibidem*.

⁵⁶ Y ante el «Notario de esta ciudad don Pedro de Vega a veinte y dos de diciembre de mil ochocientos setenta y seis por la cual el único opositor que quedaba y era D. Rafael Lasso de la Vega y Vidaurreta reconoció no tener derecho alguno a ninguno de los mayorazgos poseídos por don Fernando Espinosa y Fernández de Santillán». AHPs, Notaria de Adolfo Rodríguez de Palacios y Fernández, fol. 2191.

Entre los bienes que recibirá el nuevo conde está la casa de los Espinosa Maldonado en la plazuela de los Trapos y varias casas menores en calles aledañas como Pedro Miguel. Otros bienes, como el panteón del Conde del Águila, realizado en hierro fundido obra del arquitecto Joaquín Fernández Ayarragaray y mandado construir por la condesa Rosario Desmaissieres en 1867 en el recién inaugurado cementerio de San Fernando, fue recuperado por la familia González de Aguilar, actuales poseedores del título, en 1985.



Fig.10- *Escudo de los González de Aguilar tras la incorporación del condado del Águila*. Circa 1880. Colección particular Sevilla.

El nuevo V conde del Águila solo disfrutará un año del título pues se rehabilita por real orden de 22-IV-1872 y fallece en Écija el 19 de noviembre de 1873, bajo el testamento y tres codicilos que tenía otorgados. En dicho testamento, fechado en Écija a veinte y cinco de abril 1872, instituyó por sus herederos a sus hijos y de su esposa la Sra. D^a. Francisca de Paula Tamariz Martel y Villavicencio, don Fernando Agustín (el heredero del título), D. Manuel, D. Cristóbal, D. Federico, D. José Antonio, D. Juan Bautista, D^a. María de la Soledad, D^a. María del Carmen y D^a María de la Concepción González de Aguilar y Tamariz-Martel⁵⁷.

Poco después Rafael Fernández de Bobadilla (casado con M^a Soledad González de Aguilar) y José Antonio González de Aguilar Tamariz-Martel vecinos de

⁵⁷ AHPS, Notaria de Adolfo Rodríguez de Palacios y Fernández, fol. 2195.

la ciudad de Écija «en nombre y como apoderados de los señores Fernando Agustín, D. Manuel, D. Cristóbal, D. Federico, D. Juan Bautista, D^a. María de la Soledad, D^a. María del Carmen y D^a. María de la Concepción González de Aguilar y Tamariz-Martel van a proceder a la venta de la antigua casa de los Espinosa-Maldonado a don Nicolás Luca de Tena»⁵⁸, vecino de Sevilla.

El otro paquete de títulos proveniente del último Conde del Águila los rehabilitará en 1915 Cristóbal González de Aguilar y Fernández-Golfín (nieto de Manuel González de Aguilar Pérez de Saavedra (1881-1970⁵⁹) convirtiéndose en VIII marqués de Saucedo, y también rehabilitará los títulos de marqués de Villa Alegre y marqués del Arenal (al quedarse sin descendencia la última titular Concepción de Angulo y Rodríguez de Toro). En cambio, el otro título que tuvo el IV conde del Águila el marquesado de Paradas fue rehabilitado por el rey Alfonso XIII, en 1897, a favor de Gaspar de Atienza.

CONCLUSIONES

En este estudio se ha repasado el condado del Águila desde su creación por Felipe V hasta finales del XIX con la muerte del último titular Fernández de Espinosa y la sucesión en su pariente lejano Manuel González de Aguilar y Pérez de Saavedra durante el reinado de Amadeo de Saboya, que generó ciertas tensiones alrededor de la sucesión del título y algunos bienes, especialmente de tipo inmueble o tierras asociadas al título. Como recuerda Sánchez Marroyo, aunque la idea de Nobleza como estamento diferente al Clero y al Común está unida a la estructura política del Antiguo Régimen, la desaparición de este no significó en España que este grupo privilegiado se viese también condenado a la extinción⁶⁰. En el siglo XIX se siguió manteniendo su consideración, aunque quizás ya de una manera honorífica y sin privilegios, e incluso se siguieron creando nuevos títulos, que tenían un enorme atractivo como elemento de distinción social para las nuevas élites surgidas en este periodo.

Se ha constatado el papel interesantísimo en la vida política y cultural de la ciudad de los tres titulares del condado durante el siglo XVIII y hemos analizado más detenidamente al segundo conde, Miguel de Espinosa y Maldonado, que tuvo una posición relevante en la vida sevillana y que destacó como mecenas artístico, de lo que dio fe su excelente colección pictórica, tristemente hoy dispersa, que consiguió reunir en la casa de la calle Almirante Espinosa, algunas de cuyas obras hemos

⁵⁸ AHPS, Oficio 1 1885, de 20 de octubre, legajo 1045, n. 316, fol. 2122. El Sr conde del Águila y otros a Nicolás Luca de Tena y Caño. Venta de fincas. También consultar Oficio 1 1891, de 22 de diciembre, leg. 18787, n. 585, fol. 3313. Ana Núñez de Villavicencio y Angulo, condesa viuda del Águila, Rafael Fernández de Bobadilla y Nicolás Luca de Tena y Caño. Carta de pago y cancelación. Agradezco a Francisco Javier Fernández Roca la información prestada en cuanto este documento.

⁵⁹ Agradezco a Antonio González de Aguilar, marqués del Arenal, esta información.

⁶⁰ Fernando Sánchez Marroyo, *Riqueza y familia en la nobleza española del siglo XIX* (Madrid: Ediciones 19, 2014), 63.

podido analizar en el domicilio de uno de los descendientes del cuñado del IV conde y de la importancia del patrimonio artístico en la construcción de su identidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Francisco Aguilar Piñal, “Una biblioteca dieciochesca, la sevillana del conde del Águila,” *Cuadernos Bibliográficos* 37 (1978): 141-162.
- Álvaro Cabezas García, *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes, 2015).
- Juan Cartaya Baños, “No se expresare en los títulos el precio en que compraron’: Los fundadores de la Maestranza de Caballería de Sevilla y la venta de títulos nobiliarios durante el reinado de Carlos II,” *Historia y Genealogía* 2 (2012): 5-35.
- Francisco Collantes de Terán, Luis Gómez Stern, *Arquitectura civil sevillana* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1976).
- María del Mar Felices de la Fuente, “Venalidad de títulos nobiliarios en los siglos XVII-XVIII,” en *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*. <http://www2.ual.es/ideimand/venalidad-de-titulos-nobiliarios-en-los-siglos-xvii-xviii/>
- Enrique Flórez y otros, *España sagrada, Theatro geographico-historico de la iglesia de España* tomo IX (Madrid: Imprenta Rodríguez, 1754).
- Rosalía García Díaz, “El conde del Águila” (Memoria de licenciatura, Universidad de Sevilla, 1958).
- José Gestoso y Pérez, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, (Sevilla: The Hispanic Society of America-Juan P. Girones, 1916).
- Ignacio Hermoso Romero (dir.), *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)* Catálogo de la exposición (Sevilla: Junta de Andalucía, 2006).
- Magdalena Illán Martín, “La colección pictórica del Conde del Águila,” *Laboratorio de Arte* 13 (2000): 123-151.
- Joaquín Monfil, “Una raíz fundacional gaditana del siglo XVIII, Espinosa-Zapata, de Arcos de la Frontera” www.toroszgz.org/tauromaquia/toro/archivos/Rais%20Espinosa-%20Zapata.pdf
- Antonio Morales Moya, “Poder político, economía e ideología en el siglo XVIII español: la posición de la nobleza” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1983).

- José Milicua, “Bernardo Lorente Germán, El retrato del Infante Don Felipe,” *Archivo español de arte* 136 (1961): 313-320.
- Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez, *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla* (Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005).
- Benito Navarrete Prieto, Alfonso E. Pérez Sánchez y Roberto Alonso Moral, *Álbum Alcubierre, dibujos, de la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la colección Juan Abelló*. (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009).
- Fernando Quiles, “Tocado por la gracia de Murillo. El pintor cortesano Alonso Miguel de Tovar”, *Reales Sitios* 153 (2002): 44-55.
- Fernando Quiles, *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, 2005).
- Álvaro Román Villalón (coord.), *En la senda de Murillo, Tovar y la Divina Pastora* (Huelva: Diputación de Huelva, 2019).
- Fernando Sánchez Marroyo, *Riqueza y familia en la nobleza española del siglo XIX* (Madrid: Ediciones 19, 2014).
- Enrique Tapias Herrero, “El teniente general Manuel López Pintado (1677-1745) Ascenso económico y social de un comerciante y marino en la Carrera de Indias” (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015).
- Enrique Valdivieso González, *Murillo, catálogo razonado de pinturas* (Madrid: El Viso, 2010).
- Clara Zamora, “La batalla naval de Pernambuco. Seis pinturas sobre la victoria del almirante Oquendo” *Ars Magazine* 31 (2016): 108-118.

Recibido: 23 de junio de 2019
Aprobado: 18 de diciembre de 2019

**“¡ENTONCES AQUÍ ES DONDE ESTE GRAN REY TRABAJA!”
GASPARINI, CARLOS III Y SUS GABINETES EN EL PALACIO REAL
DE MADRID**

José Luis Sancho
(Patrimonio Nacional)
jluis.sancho@patrimonionacional.es

RESUMEN

El estudio la figura de Carlos III como rey ilustrado hace hincapié en sus obras arquitectónicas y de estilo neoclásico. Bastante menos en las decorativas y de gusto barroco tardío, esenciales para la imagen que el propio rey tenía de sí mismo, y quería proyectar, como las que encomendó a Gasparini. Entre éstas destacaban los tres despachos del rey en el Palacio Real de Madrid, mucho menos conocidos que la sala inmediata, la Cámara, porque fueron desmontados en 1789, menos de veinte años después de quedar terminados. Aquí se reconstruye su conjunto, se analizan sus elementos y se especifica la colocación de todos sus muebles, localizando dos de los cuatro que salieron en el siglo XIX de la colección del Patrimonio Nacional.

PALABRAS CLAVE: Carlos III; imagen regia; decoración; mobiliario; Gasparini.

**“SO, IT IS HERE WHERE THIS GREAT KING WORKS!” GASPARINI,
CHARLES III AND THE KING’S CABINETS AT MADRID ROYAL
PALACE**

ABSTRACT

The studies on Charles III of Spain as an enlightened monarch usually underline his architectonic enterprises in neo-classical style. Much lesser attention is devoted to the decorative arts in late baroque style which were essential to the image the king had of himself and liked to promote. The interior decorations by Gasparini in the Royal Palace, Madrid, are paramount in this category. Among these were specially important the three cabinets for the King’s work with his ministers, or “despachos”. In contrast with the adjoining Chamber, these little rooms have been misregarded because they were dismantled in 1789, hardly twenty years after its completion. Here this ensemble is reconstructed, its elements studied and all its furniture identified, including two pieces which went away from the Patrimonio Nacional collection in the nineteenth century and have reappeared now.

KEY WORDS: Charles III; royal image; interior decoration; furniture; Gasparini.

Uno de los espacios esenciales de cualquier residencia regia es el gabinete o despacho del rey. El de Carlos III en su nuevo Real Palacio de Madrid estaba decorado con la riqueza que como correspondía a su objeto: el ejercicio puro del poder [Fig. 1]. Para la imagen del monarca era importante la magnificencia de ese camarín, espacio casi sagrado como un tabernáculo, donde la potestad soberana ejerce sus facultades trascendiendo la noción ilustrada de “trabajo”¹. Una de las acepciones de *gabinete* es directamente el gobierno, el órgano superior del poder ejecutivo, tanto en nuestra lengua como en otras. El énfasis suntuario en tales habitaciones no es una rareza: por el contrario, en los palacios europeos del XVIII no era raro que este tipo de pieza revistiese una gran riqueza, como demuestra en el de Turín el *Gabinetto del segreto Maneggio degli Affari di Stato*, obra maestra (1730) del gran ebanista Pietro Piffetti bajo la dirección de Filippo Juvarra.

En 1789 Carlos IV y María Luisa ordenaron desmontar la decoración fija de estas estancias tan ligadas a la imagen de su predecesor, instalar el empanelado del “despacho secreto” de Carlos III en el gabinete o retrete de la reina, almacenar las otras dos *boiseries*, y distribuir el mobiliario en sus reales cuartos. Que actuaran así por el mucho aprecio que les mereciesen los ricos ornatos de Gasparini, o por el poco que prodigaban al Príncipe, o por sorda antipatía a la veneración al difunto, resulta discutible; sobre todo lo primero, porque dos de las tres habitaciones no se montaron hasta que el rococó volvió a ser apreciado en la década de 1840. Lo cierto es que la rica decoración de los Gabinetes de maderas de Indias desapareció de los espacios privilegiados para los que había sido concebida.

Así, el arte de Gasparini ha quedado siempre asociado con el salón grande, la *Cámara*, donde ni el rey ni su diseñador llegaron a ver *in situ* más que algunos elementos -el techo, el suelo y el friso y la chimenea de mármol-, pero no la colgadura ni los muebles, empezados tras la muerte del director en 1774. Paradójicamente, para sus contemporáneos la obra de este decorador y de sus subordinados se concentraba en los adjuntos tres despachos, cuya realización supervisó en todo momento hasta verlos terminados justo antes de morir. Sólo catorce años permanecieron en su esplendor; después, desmontados y dispersos, difuminados en el espacio y en el tiempo, no se asociaban ya con el cuarto de aquel soberano ni, por tanto, con su época, aunque los suntuosos pavimentos de la Cámara y de las camarillas proclamasen sin cesar que los cuatro espacios de esta “torre del rey”

¹ Cfr. Chamfort, *Caractères et anecdotes*, n° 850. Gallimard, Paris 1999, p. 238. Agradezco su ayuda a los colegas que cito en notas al referirme a los puntos más específicos en que me han ayudado; así como a D. José Martínez Millán, D. Víctor Cageao y D. Alvar González-Palacios por su constante apoyo.

constituían un conjunto donde un mismo diseño integrador había dirigido a diversas artes.

Ausentes en el inventario de 1794, los empanelados no volvieron a ser objeto de atención hasta que Echalecu en 1955 asoció el gabinete de María Luisa con los “talleres reales”; en 1988 cuando por primera vez se señaló que los Gabinetes del Despacho de Carlos III estaban originalmente en el ángulo suroeste de Palacio y que por tanto sus empanelados habían sido trasladados y adaptados en otras dos salas del edificio, una durante el reinado de Carlos IV -la de María Luisa- y otra en fecha posterior, creyendo habría sido a principios del siglo XX², aunque después se puntualizó que ésta última se debe a Isabel II³. A esas referencias se han atendido las publicaciones recientes sobre mobiliario, entre las que destacan las de López Castán⁴. Por tanto, los Gabinetes de Maderas de Indias han recibido hasta ahora un tratamiento impreciso; Echalecu no se ocupó siquiera de su identificación y localización, sino que, al publicar una foto del gabinete de María Luisa, se limitó a denominarla “habitación decorada con embutidos de madera y bronce”, cuyo diseño tampoco analizó, y dio prioridad a la Cámara como causa para la creación del taller de bronce⁵. Otros autores se han referido a ellos con vaguedad e incluso errores como suponer que fueron desmontados bajo Fernando VII o que incluían incrustaciones de laca oriental, o pasando por alto la ausencia de una de las cómodas citadas en el inventario de 1794, y, desde luego, sin relacionar la ebanistería con los mármoles y los estucos con los que se integraba según el principio barroco de la unidad de las artes.

² José Luis Sancho, "Las decoraciones fijadas en los Palacios Reales de Madrid y El Pardo bajo Carlos III", en *El Arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, C.S.I.C., Madrid 1988, pp. 263-274.

³ José Luis Sancho, *Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, pp. 108-116, 190, 208. La decoración se describe ya en el inventario de 1849, y los detalles de su instalación indican que corresponde a la reforma de esas habitaciones para el matrimonio de la reina en 1846. Las relativas torpezas técnicas del montaje, los propios menoscabos de la marquetería (lógicos tras un almacenaje de cincuenta años) y cómo está pintada la bóveda para armonizar con la *boiserie*, entre otras razones, obligan a descartar sea de Carlos IV.

⁴ Ángel López Castán, “La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII. (I)” *Anuario UAM*, n.º 16, 2004, págs. 129-150, y (II), *Id.*, n.º 17, 2005, págs. 93-114. Ángel López Castán, “Mattia Gasparini. Trayectoria vital y profesional de un artista veneciano al servicio de Carlos III”, *Anuario UAM*, n.º 28, 2016, págs. 153-170, donde este impecable investigador ofrece un exhaustivo recorrido bibliográfico al que nos remitimos, como para la documentación lo hacemos a José Luis Sancho, “Las obras dirigidas por Gasparini: ebanistería, bronce y bordados”, en Pilar Benito, Javier Jordán de Urrés y José Luis Sancho (comisarios), *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, catálogo de la exposición [Madrid, Palacio Real, diciembre 2016-marzo 2017], Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, pp. 315-323, donde por error faltaba la referencia a López Castán 2004. Los datos y consideraciones auxiliares que no cabían en el presente estudio aparecen en José Luis Sancho, «El "despacho secreto" de Carlos III en Palacio Real. Gasparini, Vendetti, Canops y Ferroni», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVII (2017), págs. 501-525, y «El secreto de Mattia Gasparini», *Ars Magazine*, año 13, n.º 46, abril-junio 2020, pp. 106-121.

⁵ Julia María Echalecu, "Los talleres reales de ebanistería, bronce y bordados", *Archivo Español de Arte*. 1955, tomo XXVIII, págs. 237-259, p. 238, y lam. I. Esta investigadora se atuvo en exceso al punto de vista de Gasparini sobre Vendetti.



Fig. 1- Anónimo, Carlos III despachando con el ministro Manuel de Roda en el “primer gabinete” del Palacio Real de Madrid. Entre 1766 y 1782. Madrid, Colección Guillermo de Osma.

Rescatar, idealmente, el conjunto formado por los gabinetes obliga a partir de un levantamiento preciso de planos -que no existía- y a no dar nada por supuesto [Fig. 2]⁶; por ejemplo, aunque el gabinete de María Luisa integra los elementos del despacho central de Carlos III, su adaptación hubo de salvar la diferencia de dimensiones entre ambas salas.

⁶ Los planos han sido elaborados por el Dr arquitecto D. Raúl Gómez Escribano a partir del levantamiento realizado por D^a Katia Alonso Mayoral, a quien agradezco sus esfuerzos como al Jefe del Departamento de Arquitectura del Patrimonio Nacional, D. Luis Pérez de Prada, así como al conservador de muebles D. Mario Mateos y a su Jefa D^a Pilar Benito, conservadora del Palacio Real.



Fig. 2- Raúl Gómez Escribano, planta de los tres gabinetes del despacho de Carlos III en el Palacio Real de Madrid, con leyenda explicativa del emplazamiento de los muebles y sus respectivos números de inventario en Patrimonio Nacional.

LOS DESPACHOS DE CARLOS III DENTRO DE SU REAL CUARTO

El cometido del “pintor de Cámara” Gasparini consistió, precisamente, en diseñar y dirigir la decoración unitaria de las estancias más privadas del cuarto del rey, desde la Cámara hasta el dormitorio incluyendo los gabinetes. Por la seriedad de su carácter quedó excluida la capilla reservada, cuyo ornato pictórico quedó encomendado a Mengs y el arquitectónico, en rico mármol verde de Lanjarón, a Sabatini; pronto, también, la misma pareja quedó al frente del adorno del dormitorio, donde Gasparini sólo llegó a dirigir el adorno en estuco del techo, “chinesco” como el de las demás piezas que supervisó, y por tanto en armonía con la colgadura de verano en “pekín”⁷.

La propia distribución de los gabinetes de despacho corresponde a una decisión de Carlos III y de su arquitecto Sabatini que modifica de manera radical los espacios previamente ordenados por Sacchetti para Felipe V y Fernando VI: hasta 1760 un solo gabinete ocupaba el área de los dos primeros despachos, mientras que en lugar del tercero una escalera, reservada al soberano, unía todos los pisos de la torre⁸. Con esta distribución el soberano podía pasar desde su dormitorio a sus despachos sin salir a la cámara ni tener que atravesar esa escalera. La solución adoptada presenta semejanzas y diferencias curiosas con Caserta, donde también el pabellón angular del cuarto del rey está ocupado eminentemente por la *Camera per vestirsi* (K), y, junto a ella, dos *Gabinetti segreti per scrivere* (N); luego, entre la Cámara y el dormitorio, se sucedían allí dos estancias *di rispetto e per il consiglio* (M)⁹. En Madrid la función de estos gabinetes era, precisamente, despachar con el ministro en el primero, escribir en el segundo, y reunir en el tercero a sus consejeros más directos.

La decoración de estos espacios bajo la dirección de Gasparini se llevó a cabo entre 1761 y 1774, y a grandes rasgos puede decirse que primero se llevaron a cabo los pavimentos y los estucos, quedando éstos concluidos en 1767; y que los empanelados y mobiliario del primer despacho se realizaron entre 1762 y 1764, los del segundo entre 1765 y 1769 -con la adición de un par de banquetas acabadas en 1771- y los del tercero entre 1770 y 1774¹⁰. Mientras todo ese proceso tenía lugar Carlos III se sirvió de un mobiliario¹¹ y de una decoración lúnea provisional¹², quizá también pintada “a la chinesca” –como los *lambrigi* de Portici- por Gasparini, en armonía con los estucos en los techos y con los pequines en las paredes a los que el

⁷ José Luis Sancho, “Vestir Palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid”, *Archivo Español de Arte*, LXXIII, 290 (2000), pp. 117-131, esp. pp.124-128.

⁸ Esto explica que el muro que separa el primer despacho del segundo sea bastante menos grueso que el medianero entre el segundo y el tercero -77 frente a 102 cms.- y que éste, en origen una caja de escalera con toda la amplitud posible, gane algo de anchura a costa del grosor de los muros.

⁹ Luigi Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta...* Napoli, Regia Stamperia, 1756, p. X y tav. III.

¹⁰ No cabe aquí la prolija documentación de todo este proceso, cfr. AGP, OP, legs (ahora en C^a). 285, 303, 357, 449, 452 y 479.

¹¹ OP leg. 303, 1767, José López, silla, mesa y sitaliales para el despacho de S.M.

¹² Sobre los frisos realizados por el taller de ensambladores, Balce y Chiani tallaron florones y molduras en 1763-66. OP, leg. 136, cuenta visada por Sabatini el 25 de Junio de 1766.

rey estaba muy atento¹³. La presencia de sederías orientales debió de continuar una vez instalados los paneles de madera y sustentaba la armonía entre los elementos decorativos en todas las superficies, sobre todo en el segundo despacho donde las referencias chinas son más palpables en los embutidos de bronce y de “laca” fingida. El efecto global de color en cada pieza venía dado por la colgadura y la tapicería a juego de los muebles: dominaba así el rojo pálido “encarnado” en la primera, el amarillo “color de caña” en la segunda, y el verde en la tercera, siguiendo por tanto una secuencia de más cálido a más frío de Sur a Norte.

Esas armonías fueron las que regían la decoración definitiva, pero no la inicial necesariamente; puede que Gasparini idease que las paredes fuesen vestidas en tonos parecidos a los de los pavimentos de mármol, donde en el del primer despacho domina el apreciado mármol verde de Lanjarón junto con un agatado -es decir, una combinación similar a la de la Cámara-; en el segundo, un amarillo ocre muy claro; y en el tercero el azul de San Pablo. Éste último, ciertamente, combina mal con un verde, pero en el segundo despacho el suelo parece, desde luego, pensado para una colgadura amarilla, en una gama muy del gusto de Carlos III. Es lógico que en los otros dos despachos mudase la selección cromática entre el estado inicial y el definitivo, a lo largo de tres lustros de trabajo; como Vendetti demostró, Gasparini cambiaba de opinión más de lo que quería reconocer. Parece probable que el diseño de los adornos de estuco de los techos siguiese, en cada caso, formas parecidas a las del respectivo suelo, y quizá colores.

En todos estos despachos se han conservado los zócalos de mármol originales, de poca altura -quince cms, detalle significativo para el mobiliario como luego veremos- y cuyos rincones están resueltos en cuartos de círculo, sobre los que apoyaba el empanelado, igualmente curvo. Con la misma forma redondeada, por tanto, arrancan los estucos en la bóveda, rasgo que ha persistido pese a la desaparición de los adornos de Gasparini en el techo y su sustitución durante el reinado de Fernando VII por otros clasicistas con pinturas al fresco¹⁴.

Nos guía en el siguiente recorrido por los despachos un documento de la mayor importancia y hasta ahora inédito, el inventario de furriera realizado en 1776-1777. A diferencia del llamado de Carlos III, que es el de su testamentaria y, realizado en 1794, refleja por tanto el estado y denominación de las habitaciones bajo Carlos IV¹⁵, el que aquí presentamos describe cómo estaban realmente las habitaciones en pleno reinado de Carlos III¹⁶.

¹³ Sancho “Vestir Palacio”, p. 126.

¹⁴ La cornisa está a 482,5 cms. del suelo, y treinta centímetros más arriba arranca la decoración fernandina de la bóveda. Esta anomalía se debe a que cuando en 1789 se desmontaron las *boiseries* Sabatini no tocó los estucos de Gasparini y dispuso por bajo el antiguo nivel de la cornisa otra nueva, así como pilastras de esquina, molduras de guarnecer y friso, todo con los rincones en ángulo recto. Cuando hacia 1825 se decoraron las bóvedas como ahora están, no se integraron con la cornisa de Sabatini, sino que se mantuvo la separación, seguramente concebida como provisional, de Sabatini.

¹⁵ Fernando Fernández-Miranda (ed.), *Inventarios Reales. Carlos III 1789-1790*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1988. Lo del “ebanista alemán” en tomo I, pp. 223 y 224, en adelante citado como Inventario de 1794. Los que en tomo I, p. 162 se describen como “Antedespacho, Despacho y Tercer Gabinete Verde” no son los de Carlos III, sino los que usaba Carlos IV en la fachada de Oriente,

PRIMER DESPACHO

El primer despacho ostenta un pavimento de gran riqueza, sobre fondo verde de Lanjarón y con despliegue de mármol agatado, pajizo, melado, blanco y negro. La marquetería presentaba los mismos motivos en los elementos fijos y en el mobiliario, que en el inventario de 1777 se describe así:

"Despacho de S.M.

65. Una silla de brazos embutida de maderas finas y bronce dorados, reinchida, y cubierta de tafetán encarnado¹⁷.

66. Una mesa cuadrada de las propias maderas y bronce dorados, con un exquisito dibujo¹⁸

67. Otra más pequeña con las mismas circunstancias¹⁹.

68. Un sitial de pie firme, de las propias maderas, en todo compañero a dicho mueble²⁰.

69. Una escribanía de plata como la antecedente, asimismo al cargo del citado D. Almerico Pini.

70. Un reloj de sobremesa pequeño, figura ovalada, con bronce dorados y figuritas de China²¹.

71. Un brasero de plata abarquillado, con cuatro figuras de indios que le sostienen sobre un pedestal que figura un golfo de agua, con su badila de plata.

Corresponde a cada pieza el número de inventario actual que señalamos en nota, habiéndose perdido las que pasamos por alto y que denotaban, evidentemente, una preciosidad extrema. Excluía cualquier otro mobiliario el uso de la sala, reservado al despacho entre el rey y el ministro, como muestra la curiosa aguada que representa a Carlos III dirimiendo los asuntos con Manuel de Roda en este mismo ámbito, retratado con mucha fidelidad en cuanto a su forma general, aunque sin precisión en los detalles de la ebanistería²²; muy pertinentes parecen, sin embargo,

contra lo que cree López Castán, "Mattia Gasparini. Trayectoria", p. 160. El "gabinete verde" del Príncipe, en el Inventario de 1794, p.166, es el que realmente corresponde al tercer despacho de Carlos III.

¹⁶ AGP C^a 1463. Publicado en esta misma revista, [n 17, año 10, otoño-invierno, 2018: https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2018.10.17.012](https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2018.10.17.012)

¹⁷ PN inv. 10008999. En el Inventario de 1794 figura en el Oratorio de Carlos IV junto con las tres piezas siguientes, manteniéndose reunido el conjunto.

¹⁸ PN inv. 10069561, 77 x 113 x 73. (alto-largo-ancho). Inv. 1794, n° 2026.

¹⁹ PN inv. 10069560, 78 x 78 x 54. Inv. 1794, n° 2027. Carlos III 2016, p. 334 fig.72. Tanto esta como la anterior se encuentran en El Pardo.

²⁰ En el Inventario de 1794 figura con el n° 2025, pero no se encuentra en las colecciones reales hoy, pues su forma y marquetería tenían que corresponder al sillón y ser, por tanto, más sencillas que las de los dos taburetes del despacho siguiente.

²¹ No se identifica este reloj en la actualidad; debía de estar situado sobre la mesa pequeña.

²² Colección particular, Madrid. Publicada por primera vez en José Luis Sancho, "Carlos III de monte en monte. Cinco poblaciones para una corte cosmopolita" en José Luis Sancho y Javier Ortega (comisarios), *Una corte para el rey. Carlos III y los Sitios Reales*, Catálogo de la exposición, Comunidad de Madrid, Madrid 2016, p. 94 y 85, cat. 4.

otras indicaciones de esta imagen, como que la mesa tuviera una cubierta de tafílete rojo, del mismo color de la tapicería del sillón; el aspecto general de la colgadura de pekín, o la presencia de piezas de tapicería como la alfombra o las cortinas ante las puertas de paso²³.

Tanto en las dos mesas como en la parte trasera del respaldo del sillón se plasman variaciones sobre un mismo tema decorativo: una red de rombos, con líneas claras y adornos oscuros, en la que se inscriben cuadrados de lados cóncavos, enmarcada por una banda rococó en la que se entrelazan estilizados vegetales. Ese mismo motivo, alternado con otro parecido -donde los rombos se entrecruzan-, constituía la decoración del friso o arrimadero de marquetería, donde la sucesión de uno y otro tema quedaba unificada mediante la continuidad de la banda que, formando eses, otorgaba a la pieza movimiento y dirección, bien hacia la derecha o hacia la izquierda. Cabe pensar que ese movimiento divergiese a partir de uno de los balcones o de la puerta de entrada desde la Cámara.

De todo ese friso subsisten, reaprovechado en el gabinete de Isabel II, unas tres cuartas partes, remontadas con habilidad que, sin embargo, deja traslucir las dimensiones originales de algunos elementos y las dificultades que los ebanistas decimonónicos tuvieron para encajarlos en su nuevo emplazamiento²⁴. Otros fragmentos fueron empleados a mediados del XIX para crear con ellos una cómoda, aparecida más de una vez en el mercado anticuario madrileño, que utiliza tres módulos del friso en el frente y uno en cada lado; y para el cajón y la parte alta de los laterales elementos de la cornisa²⁵.

Otros elementos de la cornisa se conservan, bien montados en el mismo gabinete que el friso, bien almacenados²⁶. Cuatro de éstos corresponden a los rincones de la sala²⁷, y su ensamblaje con una pieza inferior corrobora que existieron pilastras de esquina, en cuarto de círculo, pero éstas se han perdido.

Según el inventario de 1772 no había cuadros aquí, si bien Ponz señala que "en uno de los gabinetes del Rey, que es el del despacho, hay dos retratos venidos de Nápoles de los hijos de aquellos Reyes, nietos de S.M"²⁸.

La marquetería del primer gabinete no incluía embutidos de bronce, material que se limitaba a las molduras horizontales entre los diferentes cuerpos del friso y en

²³ En el inventario de 1776, que es de la Furreria, no figuran, lógicamente, las piezas correspondientes a la Tapicería, pues se trataba de oficios bien diferenciados, como también manifiesta el Inventario de 1794.

²⁴ En el primero, el perímetro suma casi 1007 cms, de los cuales en el gabinete de Isabel II se conservan 593 cms.

²⁵ Abalarte subastas, Madrid, 11 y 12 de mayo de 2016, lote 1364. Esta pieza historicista, que mide 97 x 58 x 129 cms, había pasado en febrero de 2001 por Alcalá Subastas (lote 181), siendo entonces 150.000 euros su precio de salida.

²⁶ En el gabinete de Isabel II los fragmentos correspondientes a este Primer despacho forman el centro de las cornisas; otros se emplearon en la cómoda decimonónica ya mencionada, y otros encuentran en el guardamuebles con los números PN inv. 10090888 y 9, y PN inv. 10081435, 10081436, 10081437, 10081438.

²⁷ PN inv. 10081439 a 10081442.

²⁸ Ponz, Viaje de España, Ibarra, Madrid 1793, tomo VI, p. 32.

la moldura de guarnecer, y también a algunas aplicaciones en los muebles, no tan abundantes como en los del segundo despacho, mucho más suntuoso como correspondía a su objeto.

“DESPACHO SECRETO” O SEGUNDO

No menos rico que el primero es la decoración marmórea del segundo despacho, con pavimento en movido pero simétrico diseño donde dominan los tonos melado, pajizo, rojizo, blanco y negro, sobre fondo agatado. Como en la habitación anterior y en la siguiente se mantiene en su lugar el zócalo original. Tanto el zócalo como las guarniciones de los huecos son del mismo mármol que la desaparecida chimenea, "de Espejón amarillo tallado figura antigua y adornos id. dorados, 6 pies y 4 dedos de alto", según se describe tres años antes de que Isidro Velázquez la desmontase²⁹. La predominancia del mármol amarillo de La Mancha en los mármoles concordaba con la colgadura, de color de caña, según el marcado gusto del rey por esos tonos. Seguramente era un *pekín* similar al que existe aún en el almacén de telas³⁰.

El mobiliario, formando formaba juego con el empanelado de maderas de Indias embutidas y bronce dorados, comprendía la mesa de despacho, cuatro cómodas compañeras, la mampara de la chimenea, el sillón del rey, el reloj y dos taburetes. Fuera de este género, pero no menos preciosos, eran la escribanía de plata y el reloj de sobremesa de oro y brillantes, según describe el inventario de 1776:

Despacho secreto de S.M.

52. Una cómoda grande, que sirve para escribir S.M. con diferentes secretos y navetas embutida en Maderas finas, con bronce dorados a molido y diferentes adornos de grabado³¹.

53. Cuatro cómodas más pequeñas en todo iguales³². [Figs. 3 a 7]

²⁹Francisco Sabatini, planta del piso principal de Palacio, AGP MPD 1168. Inventario de mármoles de 1822. La huella de sus jambas se conserva en la banda perimetral de mármol blanco del suelo, así que sabemos exactamente cuáles eran sus dimensiones.

³⁰Expuesto en Sabatini 1993 y en Carlos III 2016, p. 309-311. La referencia a la tapicería de los asientos no deja duda sobre el color de la colgadura, pues era norma que formasen “meuble”.

³¹PN inv. 10016601, 102 x 142 x 88 cm. Carlos III 2016, p. 331, n° 120. El inventario de 1794 recoge en el “Gabinete de la Reina N. Señora” esta pieza con el n° 2035, así como la mayor parte de las siguientes, de modo que se mantuvo la unidad de su conjunto.

³²PN inv. 10109998, 10109999 (Zarzuela), y 10069951 (Pardo), Cada una de las tres mide 92 x 125 x 59. Carlos III 2016, p. 331, n° 121. Falta en la colección de Patrimonio Nacional, por tanto, una de las cuatro, que en el inventario de 1794 (n° 2029 y 2033) estaban repartidas, dos en el retrete del rey y dos en el gabinete de la reina, y tasadas en veinte mil reales cada una. Ignora este dato, sin explicarlo, García Fernández en Carlos III 2016, p. 334, refiriéndose a “cinco cómodas”. Este mueble acaba de aparecer en el mercado anticuario, siendo subastado en Christie’s, Nueva York, el 29 de octubre de 2019; sus características corresponden perfectamente, como sus dimensiones, 94 x 132 x 56 según el Catálogo de la venta. Como las dos que se encuentran en Zarzuela, conserva sus tiradores originales labrados por Vendetti, sobre los cuales me remito a Sancho 2017, p. 518.

54. Tres espejos de dos cuerpos, con sus tallas doradas de más de dos varas de alto y una y tercia de ancho³³.
55. Dos estantes librerías id. iguales³⁴. [Fig. 8]
56. Una silla³⁵ y dos taburetes³⁶, las maderas compañeras de las cómodas, el reinchido cubierto de tafete color de caña.
57. Una mampara de chimenea, las maderas compañeras del mueble antecedente, el bastidor forrado con tafetán de color de caña, con una orla de flores chinescas³⁷.
58. Una pantalla de chimenea dada de blanco con perfiles dorados.
59. Un juego de morillos completo de badil y tenazas con sus adornos de bronce dorados.
60. Un reloj de sobremesa con su caja compañera a las sillas y demás muebles de dicho gabinete³⁸.
61. Dos piezas de tocador que se componen de dos jarroncitos de piedra amatista adornados de oro, o bronce dorado a molido, y en cada uno dos mecheros también de oro, o de bronce dorado a molido
62. Un pedestal colocado en él una figura de un emperador apoyada sobre el pedestal, y un jarroncito sobre dicho pedestal con un bajo relieve, y en el pedestal colocado un reloj de faltriquera, todo de oro, o bronce dorado a molido.
63. Un reloj de oro guarnecido de brillantes para sobremesa, al cargo de D. Almerico Pini.
64. Una escribanía de plata completa también al cargo del mismo Pini.

La Furriera no inventaría el empanelado, instalado ya, no considerándolo de su Oficio sino parte de la arquitectura o adorno fijo; pero, sin embargo, sí considera suyos los espejos, y por tanto deja entender que el de la chimenea era igual a los dos

³³ Son los dos espejos que se encuentran en el Gabinete de María Luisa, cuyas medidas corresponden con éstas, y el de la chimenea.

³⁴ Éstas han de ser la del Museo de Brooklyn, Nueva York (donación de Mrs. John de Menil, n.º 57.179) y la aparecida recientemente en el mercado anticuario (Carlton Hobbs, Londres) y cuya noticia agradezco al Dr. Achim Stiegel, del Kunstgeberwe Museum, Berlín. Aquella, publicada por López Castán 2016 (nota 78, il. en p. 167), mide 115,9 x 125,1 x 25,4 cm. Mezcladas con la similar pareja de la sala siguiente, de las cuatro “papeleras de colgar” sólo se inventarían tres en 1794, “En el Oficio” de la Furriera. Fernández-Miranda, “Inventario de Carlos III”, 1988, I, p. 224, n.º 2038. Aún pueden aparecer, por tanto, otras dos estanterías similares.

³⁵ PN inv. 10016602. Esta silla de brazos, mucho más rica que la de la pieza anterior, presenta tras el respaldo una decoración similar a la de las cómodas y el empanelado, con ébano imitando laca y pájaros en bronce embutido. Inv. 1794, 2031, en cuatro mil reales; la tasación de Onzell no se entiende bien, pues valora tanto este aparatoso asiento como los dos taburetes siguientes.

³⁶ PN inv. 10006824 y 10006804. La forma del faldón inferior, así como la decoración de bronce embutida, manifiestan que esta pareja de taburetes forma parte del conjunto de este despacho, mientras que el de la sala anterior debía de ser más sencillo. Inv. 1794, 2032, “Dos tauretes de pie firme compañeros a dos mil reales cada uno”. Sus bronce se deben ya a Ferroni, que los contrató en 1769.

³⁷ PN inv. 10003016. Inv. 1794, 2036. Carlos III 2016, p. 335, sin n.º de catálogo, 113,5 x 134 x 36. Ahora que conocemos su tapicería original cabe esperar que pueda sustituirse por una restitución. Sus bronce se deben a Giardini.

³⁸ PN inv. 10003664. Carlos III 2016, p. 327, n.º 117. Figura en el inventario de 1794, pero no en el cargo del “Evan[is]ta alemán” Onzell. Sus bronce no se deben a Vendetti, sino a Giardini.

subsistentes. Sobre la repisa de la chimenea se encontraba, seguramente, el reloj, formando un conjunto vertical con la “mampara” debida a los mismos talleres. A este tipo de pieza denominamos ahora pantalla; la que el inventario llama así es otra cosa: la tapa del hogar -controfornello o paracamino, en italiano- que en Palacio eran, en esta época, talladas y plateadas en muchos casos; sólo se conserva una, de caoba y dorada, la de la chimenea del dormitorio de Carlos III³⁹. La que nos ocupa no era especialmente rica y se limitaba a armonizar con el mármol blanco en el borde del pavimento. Aunque el inventario no lo menciona, resulta posible que para servir a este fuego se realizase un fuelle cuya decoración parece corresponder a la de este despacho⁴⁰. Los dos mueblecitos de colgar, en los que se aviva la fantasía *rocaille* de Gasparini, ya no se encuentran en las colecciones reales españolas [Fig. 8]. Estaban suspendidos a uno y otro lado de la chimenea, sobre dos de las cómodas; los otros dos quedarían bajo los espejos en las paredes laterales.



Fig. 3- Mattia Gasparini, diseñador; José Canops y colaboradores, ebanistas; Antonio Vendetti, bronceador, una de las cuatro cómodas para el “Despacho secreto” de Carlos III. Entre 1765 y 1769. Vista frontal. Madrid, Patrimonio Nacional.

Extraña mucho que desde el siglo XIX se haya extraviado una de estas extraordinarias cómodas, destinadas a guardar papeles de estado -no carecen de cajones secretos- y cuya estructura, como la de todo el mobiliario de estos despachos, es de caoba maciza, rasgo nada usual en la ebanistería dieciochesca europea y que manifiesta la ostentación de la Corona española en el despliegue de unos recursos de

³⁹ PN inv.10086729. Me refiero a la chimenea original, de mármol verde de Lanjarón, que desde el siglo XIX está instalada en la Antecámara de Carlos III.

⁴⁰ PN inv. 10087115, en Riofrío.

los que podía disponer con largueza, dado su dominio sobre los bosques americanos [Figs. 3 a 7].



Fig. 4- Mattia Gasparini, diseñador; José Canops y colaboradores, ebanistas; Antonio Vendetti, broncista, una de las cuatro cómodas para el “Despacho secreto” de Carlos III. Entre 1765 y 1769. Vista lateral. Madrid, Patrimonio Nacional.

De la colocación de los muebles resulta que la riqueza de la *boiserie* sería en gran medida redundante, pues sus partes más exquisitas quedaban ocultas tras las cómodas; esta sobreabundancia puede atribuirse a un refinamiento de magnificencia más que a cambios de plan, pues, aunque con alguna salvedad que luego señalaremos, todos los detalles manifiestan una extremada coherencia y concierto entre las piezas fijas y las móviles. Por ejemplo las cómodas encajaban literalmente en el empanelado: la parte de atrás de esos muebles presenta unos entrantes cuyo perfil mixtilíneo no es otra cosa sino el de la moldura superior del friso, de modo que ésta entraba en aquellos. Ahora no puede hacerlo: en el Gabinete de María Luisa la moldura queda más alta, porque el zócalo de mármol es allí más alto. Esta diferencia no parece fruto de un descuido en el remontaje, sino intencionada: de este modo la superficie

superior de las cómodas queda a la misma altura que la moldura de guarnecer⁴¹. El efecto original era distinto, pues el friso superior de los muebles quedaba por encima de ésta, campeando sobre la colgadura o sobre la parte inferior del marco de los espejos. Cambia también así la relación entre las composiciones decorativas en los paneles de las cómodas y en el *lambris* o arrimadero, relación que por otra parte no parece muy reflexionada en la primera versión. Este cambio o corrección en la instalación de 1790 ha de atribuirse a Ferroni.



Fig. 5- Mattia Gasparini, diseñador; José Canops y colaboradores, ebanistas; Antonio Vendetti, bronceista, detalle de la fig. 3.

A diferencia del primer despacho, en la realización de este segundo fueron esenciales, además de Canops y su equipo, el tallista Jorge Balze y el bronceista Antonio Vendetti⁴², pues aquí optó Gasparini por embutir en la marquetería bronce con adornos incisos, por lo que empezaron a denominarse estas salas “Gabinetes de maderas de Yndias y bronces grabados y dorados”. Este rasgo persiste, con menos riqueza, en el tercer despacho, pero no aparecía en el primero. A Balze se debe la talla tanto en madera dorada como en ébano, imitando laca china [Fig. 7]. No menos carácter oriental ofrece el diseño de los grabados en los bronces, con temas naturalistas, pájaros y peces, que recorren los muros y los muebles contribuyendo al efecto unitario del gabinete. Aunque las aficiones de Carlos III a la caza y la pesca no sean ajenas a esta opción decorativa la inspiración de Gasparini es, como en los bordados de la Cámara -tan poco asiáticos para los ojos actuales-, “chinesca”: los

⁴¹ Los zócalos originales tienen, como ya señalamos, 15 centímetros; el del Gabinete de María Luisa tiene 29,5, y esos 14,5 corresponden a la diferencia de nivel actual entre moldura y entrante del mueble.

⁴² Sobre la trayectoria de Vendetti, desconocida para Echalecu que le juzgó apresuradamente, cfr. José Luis Sancho, “Bronceistas al servicio de Carlos III”, *Antología di Belle Arti. Studi Romani*. Vol. II, Umberto Allemandi & C., Turín 2007, pp. 73-92.

peces son carpas *-koi-*, frecuente objeto de representación en estampas impresas en Suzhou, provincia de Jiangsu, durante los siglos XVII y XVIII, y que no estaban exentas de un cierto simbolismo, pues las que se representaban saltando aludían al joven opositor que aspiraba a entrar en el funcionariado imperial, imagen que es gracioso se deslizase en el “despacho secreto” del rey católico. Gasparini pudo conocer grabados como estos, muy difundidos entonces, y también papeles pintados chinos -cuya presencia como colgaduras de pared está bien atestiguada en los palacios reales de Carlos III, aunque ninguna haya llegado hasta nosotros- y, desde luego, porcelanas. Las aves tampoco son representaciones naturalistas occidentales, sino que responden a la misma inspiración asiática⁴³.



Fig.6 - Mattia Gasparini, diseñador; José Canops y colaboradores, ebanistas; Antonio Vendetti, bronceista, detalle de la fig. 3.

⁴³ Sobre todo este repertorio me remito a los catálogos de dos recientes exposiciones: June Li (comisaria), *Gardens, Art, and Commerce in Chinese Woodblock Prints*, catálogo de la exposición, septiembre 2016-enero 2017, The Huntington Library, San Marino, California; y Clarissa von Spee, *The Printed Image in China: From the 18th to the 21st Centuries*, British Museum, Londres, 2010, especialmente figs. 17-21, y la nota sobre coleccionismo europeo que acompaña a la figura 20. Las “colgaduras de papel”, que se han conservado en residencias inglesas y piemontesas de esta época, y que en España no solo adornaban los palacios reales sino los de la oligarquía -como demuestra el inventario del marqués de Iranda estudiado por Ángel López Castán- han desaparecido sin dejar más rastro que los inventarios; sobre ellas es ilustrativo el libro de Emile de Bruijn, *Chinese Wallpaper in Britain and Ireland*, London, Philip Wilson, 2017, con referencias a bibliografía previa. Agradezco su amabilidad e información a la Dra. June Li y al Dr. Philip E. Bloom, conservadores en The Huntington Library, San Marino, California.

Sobre los bronce de Antonio Vendetti grabaron al buril estas imágenes Vicente Minguet, Juan Moreno de Tejada y Juan Barcelón, entre otros, con la asesoría de Manuel Salvador Carmona, en un proceso de máxima calidad gracias tanto al perfeccionismo de Gasparini como al oficio de todos los artífices, incluyendo a Vendetti, a quien el director sometió a excesiva presión y, por último, a injustas críticas, pues la brillantez del resultado se debe a la colaboración de un equipo capaz de embutir en la marquetería piezas de bronce de complicadas formas, luego grabadas y, además, doradas con dos matices⁴⁴.



Fig. 7- Mattia Gasparini, diseñador; José Canops y colaboradores, ebanistas; Antonio Vendetti, bronceista, una de las cuatro cómodas para el “Despacho secreto” de Carlos III. Entre 1765 y 1769. Detalle de un lateral. Madrid, Patrimonio Nacional.

En junio de 1769 ya estaba terminada la sala con todo lo que en principio había ajustado Gasparini con Vendetti, quedando completamente instalada antes de mayo de 1770. Dentro de las cuentas de Vendetti se incluyen tres de las librerías y una de las cómodas pequeñas, pero no la pareja de ésta, ni los taburetes; los bronce para estos muebles suplementarios fueron contratados con Ferroni el 16 de mayo de 1769. Interpreto que en principio Gasparini concibió situar una cómoda pequeña a la

⁴⁴ Echalecu, “Talleres reales”, 1955, que proporciona los nombres de los grabadores, no es justa con Vendetti pues se atuvo a las acerbas respuestas de Gasparini a las reclamaciones del bronceista. No cabe aquí toda esa discusión, apasionante sobre todo por su énfasis en el papel del dibujo -con numerosas alusiones a los de Gasparini, perdidos- en el proceso de realización, y sobre la cual me remito a Sancho “El despacho secreto”.

izquierda del balcón del segundo despacho, con una librería sobre ella; pero que en 1769 se dio cuenta -o lo hizo el rey- de que la sala quedaba demasiado llena así, y se optó por emplazar esa cómoda y su respectivo estante en el tercer gabinete, haciéndoles sus respectivas parejas. Así se explica que estas cuatro piezas sigan el diseño del segundo gabinete, donde no podían caber todas, y no el del tercero. Las banquetas, como vimos, si quedaron en el segundo al para el cual habían sido concebidas. Toda este grupo de muebles, a medio camino entre el segundo y el tercer despacho, estaba concluido en 1771.

No había en esta sala cuadro alguno, según parece, en su ornato definitivo ni en la primera intención del rey. Lo que en principio descollaba era la colgadura chinesca; al final entiendo que se acabó poniendo la amarilla con pájaros que, en principio, si no me equivoco, estaba destinada al “mueble” veraniego del dormitorio⁴⁵.

TERCER DESPACHO

Aquí no sólo subsisten los mármoles de Carlos III -el magnífico suelo y las guarniciones de huecos- sino que el amplio arco de comunicación con la pieza de paso al dormitorio sigue estando decorado con las maderas finas y bronce de Gasparini y Ferroni. Esta permanencia se explica por la forma singular de este hueco -que en 1789 no merecía la pena alterar más⁴⁶- y ayuda a demostrar que los empanelados reaprovechados en el despacho de Isabel II proceden de aquí, pues sus motivos decorativos concuerdan exactamente. No es la menos interesante de estas tres habitaciones, pese a haber perdido uno de sus principales atractivos, el balcón hacia el Norte que, además de luminosidad, debía seguramente hacer de este gabinete la más agradable estancia del cuarto del rey durante su corta permanencia veraniega en Madrid.

Su uso invernal, o en Pascua, exigiría ante el canapé un brasero que, sin embargo, no consta en el inventario. En una estación u otra el mobiliario, también de maderas finas, indica haber servido para las tertulias íntimas del rey, y tal vez además para las reuniones con sus ministros, otros asesores y los embajadores, es decir “la camarilla”. Los asientos diseñados por Gasparini para la Cámara no quedaron terminados hasta después de 1788, y por tanto donde podemos imaginar sentado al círculo de magnates en torno a Carlos III es, más bien, en el sofá y las seis sillas de brazos que amueblaban este gabinete, junto con dos cómodas y dos estantitos, según el inventario de 1776:

⁴⁵ Sancho “Vestir Palacio”, p. 127. Eso explicaría que sobrase un rollo entero, cfr. nota 30.

⁴⁶ Cuando, antes de Carlos III, el espacio de esta sala estaba ocupado por la escalera reservada del rey, la forma de este hueco era aún más rara (AGP, MPD 104), de manera que permitía entrar la mayor cantidad de luz posible a la pieza de paso, llamada hoy “tranvía”. Por la misma razón Sabatini dejó aquí un arco muy amplio y alto, cerrado sólo con puertas vidrieras y un medio punto de cristal, de modo que tuviese alguna iluminación, y posible ventilación, la “pieza de paso al dormitorio” que era donde pernoctaba el ayuda de cámara del rey, Almerico Pini. Por esas mismas razones funcionales no convenía en 1789 alterar el hueco, ni su decoración iba a poder acomodarse en otra parte, a diferencia de lo demás.

“Gabinete verde

46. Un canapé embutido de maderas finas y bronces dorados cubierto de tafetán verde con espiguilla de oro⁴⁷.
47. Seis sillas en todo iguales al canapé⁴⁸.
48. Dos cómodas embutidas de maderas finas y bronces dorados, con diferentes adornos de grabados⁴⁹.
49. Dos estantitos librerías en todo compañeros a las cómodas, que están colgados en la pared⁵⁰. [Fig. 8]
50. Una araña de cristal con ocho mecheros
51. Una arquita y una mesa compañeras de maderas de violeta que lleva S.M. consigo a los Sitios al cargo de D. Almerico Pini⁵¹.

El diseño del conjunto del empanelado y mobiliario se debe a Gasparini, que contrató con Ferroni la realización de los bronces el 24 de octubre de 1774, sin incluir los muebles; de éstos, la sillería corresponde al diseño del lambris, y por tanto debió de ser objeto de un ajuste posterior entre el director y el bronceista. Pero las cómodas y estanterías siguen el diseño del segundo gabinete por el proceso que ya hemos explicado; son, en realidad, un conjunto de cómoda y de étagère concebido para el segundo despacho pero desechado allí, y que al quedar situado en el tercero exige otro par de piezas para hacer *pendant*.

El empanelado del tercero se conserva mucho más completo que el del primer despacho, con el que ha compartido su destino en el de la reina Isabel II, donde ocupa las paredes norte y este: subsisten allí las cuatro pilastras de esquina que enlazan por tanto eficazmente la cornisa y el *bas-lambris*⁵². En éste las formas son mucho menos rococó: las habituales cintas se entretejen creando unos -digamos-

⁴⁷ PN inv. 10007974. En Inv. 1794 se describe “En el Oficio” de la Furreria, con una tasación baja -diez mil reales- y “cubierto de grodetur verde”, que era su tapicería original.

⁴⁸ PN inv. 10055707, 10055708, 10055709, 10055710, 10090751 y 10090037. Miden 92 x 63 x 56. Hoy se encuentran repartidos. En el Inv. 1794 figuran en el “Retrete de S.M.” y se les había cambiado la tapicería.

⁴⁹ PN inv. 10110000 y 10090042. En Inv. 1794 estaban en el “Gabinete de la Reina N. Señora”, “Otras dos Id. Más pequeñas compañeras de las antecedentes” -es decir, de dos de las cómodas grandes-, con el n° 2034. Carlos III 2016, p. 331, n° 122. 94,5 x 95,3 x 45,3 cm. Se encuentran ahora en el Gabinete de María Luisa, con la boiserie para la que no se hicieron, pese a sus semejanza.

⁵⁰ De las cuatro -estas dos y las dos de la sala anterior- sólo se inventarían tres en 1794, “En el Oficio” de la Furreria, n° 2038, tasados en la misma cantidad y, por tanto, cabe pensar que del mismo tamaño: “Tres papeleras de colgar, embutidas de las mismas maderas y broncea a diez mil reales cada una”.

⁵¹ Esta *cassette* del rey sería similar a las que Piffetti llevó a cabo para el del rey de Cerdeña, sobre la cual cfr. Stefania de Blasi (coord.), *Genio e maestria. Mobili ed ebanisti alla corte sabauda tra Settecento e Ottocento*. Catalogo della mostra (Venaria Reale, 17 marzo-15 luglio 2018). Allemandi, Turín 2018. No hemos podido encontrarla en la actualidad ni en inventarios posteriores.

⁵² Como ya apunté, en su colocación decimonónica la cornisa del tercer gabinete ocupa los tramos inmediatos a los rincones. Una de las pilastras de esquina, sin embargo, debe de ser isabelina, pues no debía de existir en el rincón noreste del tercer gabinete, donde el arco a la pieza de paso no deja espacio para ella.

ojales donde, sobre el fondo de ébano liso, campea una flor y un borde de bronce dorado; este motivo lenticular se repite también en las pilastras y en la cornisa. La composición rítmica del friso se basa en los campos, aproximadamente elípticos, definidos por las cintas, y donde sobre un fondo de rombos muy similar al del segundo gabinete campea un motivo vegetal en marquetería y, sobre éste, otro floral en bronce dorado. Las elipses -como los ojales- transmiten una estabilidad simétrica muy distinta a la movilidad que las formas de corazón inclinadas imprimían al friso del primer gabinete. En este tercer despacho, sin embargo, también se marca una direccionalidad en la única concesión a la asimetría rocaille: los florones vegetales dentro de las elipses se inclinan hacia un lado o hacia otro; el contraste entre ambos es muy perceptible en un punto de su montaje actual donde los ebanistas de Isabel II hubieron de yuxtaponer dos paneles que, en origen, debían de estar en muros diferentes. Como en el primer despacho, se plantea la cuestión de cuál era el punto a partir del cual esas oleadas divergían; me inclino a pensar que era, en ambos casos, la puerta de entrada al “despacho secreto” donde, por cierto, no había indicación ninguna de direccionalidad en la decoración de los frisos, quizá por marcar que ese era el santuario de la suprema quietud del poder: desde sus accesos ondeaban, como flujos de energía, las curvas ornamentales de la marquetería.



Fig. 8- Mattia Gasparini, diseñador; José Canops y colaboradores, ebanistas; Antonio Vendetti, bronzista, una de las cuatro estanterías de colgar que se encontraban repartidas entre el segundo y el tercer despacho. Colección particular

Encima del acceso desde este tercer despacho al segundo campeaba una sobrepuerta, la única de esta sala, que se ha conservado casi intacta mediante su metamorfosis en espejo cuando fue instalada sobre la chimenea del gabinete de Isabel II⁵³, sala donde toda la moldura que guarnece la sedería de la pared es la del tercer despacho, ya que presenta el mismo motivo que la de la cenefa perimetral en el arco del paso al dormitorio: una cinta enroscada en torno a un vástago, con medias flores negras.

Mientras, como hemos visto, las cómodas y los estantes se mantienen en la estética del segundo despacho, a la del tercero corresponde ya del todo la sillería, formada por un canapé y seis sillas de brazos. Estos siete elementos presentan, en lo alto de los respaldos y bajo el faldón del asiento, las mismas formas lenticulares sembradas por el empanelado; los brazos se enroscan sobre sí mismos en forma inusual, para la que cabría buscar precedentes en Alemania, y que conciertan los adornos de los rincones de la sala donde las molduras de guarnecer también se retuercen, como serpientes, formando a modo de ochos en el centro de las pilastras y en sus extremos superior e inferior, así como en los ángulos de la sobrepuerta. Este juego de asientos, en su armonía con la sala completa, constituían uno de los conjuntos más singulares de los palacios madrileños; lástima que en la actualidad se hallen dispersos y con tapicerías posteriores si bien, por lo menos, esta circunstancia permitiría guarnecerlos con un tafetán verde como el originario. El canapé debía de ocupar el fondo de la sala, frente al balcón al Parque, y a ambos lados de éste campearían las cómodas y, sobre ellas, los estantes; los sillones se ordenarían en torno al sofá, y ante éste el presumible brasero.

Por lo demás las paredes estaban completamente cubiertas de cuadros “de gabinete”, como describen tanto Ponz como el inventario de pinturas de 1772, que registra hasta cincuenta, si bien, como señala Varas, “Según iba avanzando el reinado se fueron trasladando muchas de estas obras a la Pieza del Retrete, quedando a finales de la década de 1780 poco más de treinta pinturas, todas ellas del círculo de Teniers y Brueghel, a excepción del paisaje de Wowermans, que se mantuvo aquí, y un florero de Segers que se añade con posterioridad a 1772”⁵⁴. Posiblemente la mudanza de cuadros correspondiese a la instalación de los empanelados entre 1773 y 1774. El verde, color muy adecuado como fondo para los cuadros, debió de campear sobre estas paredes muy pronto, aunque quizá no responda a la idea de Gasparini que, desde luego, no lo empleó en el suelo.

⁵³ El marco de marquetería de este espejo no presenta interrupciones o irregularidades de diseño que hagan suponer hayan sido alteradas sus dimensiones; mide 197,5 por 130, lo que corresponde perfectamente con la anchura de la puerta, y bien con su altura.

⁵⁴ Ponz, *Viaje de España*, Ibarra, Madrid 1793, tomo VI, p. 32: "En otro gabinete se ven colocados más de veinte quadritos de David Teniers, en que se representan diferentes bambochadas conforme al genio de aquel Profesor. Del Brughel hay floreros, y otros asuntos hasta siete u ocho. Asimismo un florero de Segers, y un paisito de Vovermans, que representa una madrugada". Más aún recoge el inventario de 1772 (AGP, AG, leg. 38/44) estudiado por Noé Varas Teleña, *La colección de pintura en el Palacio Real nuevo de Madrid bajo Carlos III: Catálogo, restitución de su orden y análisis*. Trabajo Final de Máster dirigido por José Miguel Morán Turina y José Luis Sancho. Máster en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico, Universidad Complutense, Madrid 2015, p. 22.

LAS TRANSFERENCIAS DE LOS EMPANELADOS A LOS CUARTOS DE MARÍA LUISA Y DE ISABEL II

El desmontaje de los empanelados hubo de tener lugar muy poco después de muerto Carlos III, a principios de 1789, pues así se deduce de indicios documentales⁵⁵, y sobre todo de la rapidez con que a mediados de ese mismo año estaba ya lista la nueva decoración de esos espacios para el Príncipe Fernando, pues en septiembre los nuevos frisos, pilastras y cornisa habían sido construidos y ya los había pintado Vicente Gómez, “de varios adornos y colores” en el primero, “con varios adornos y flores” en el segundo y “con varios adornos verdes correspondientes a la colgadura” en el tercero⁵⁶. Ya indicamos más arriba lo que sabemos sobre reubicación de los muebles en las habitaciones reales bajo Carlos IV, sobre el reaprovechamiento de los empanelados de los gabinetes primero y tercero, hacia 1846, en el gabinete inmediato al dormitorio de Isabel II -cuarto utilizado por las reinas sucesivas hasta Victoria Eugenia-, y sobre la dispersión de algunos fragmentos no colocados allí.

En cuanto al segundo gabinete o “despacho secreto” de Carlos III, el soberano capricho de María Luisa por apropiarse del suntuoso marco donde su suegro ejercía el poder no carece de un cierto alcance simbólico, y desde luego supone un gusto de la reina por los interiores sofisticados de gusto cosmopolita, como demostró en otras habitaciones de este mismo palacio y en Aranjuez. La adaptación del empanelado en el “retrete” de la reina se inscribe en la reforma de su cuarto y, de manera directa, en la nueva decoración de su tocador, el actual Salón de espejos, que el que se comunicaba directamente este gabinete a través de su puerta del fondo y de un corto pasillo, creado por Sabatini mediante la alteración de la escalera de camaristas. La importante obra de albañilería para reformar la escalera, abrir la nueva puerta y el paso hacia el tocador debieron de realizarse a lo largo de 1790, y también entonces se llevaría a cabo el estuco del techo, terminado en 1791 de manera que en los meses centrales de aquel año Vicente Gómez pudiese terminar la decoración pictórica del techo. Como parece que el montaje de los empanelados no quedó acabado hasta 1794, o incluso principios de 1795, es posible que la pieza contase con una decoración provisional entre 1791 y 1795, posiblemente “chinesca”,

⁵⁵ OP leg 454, C^a 1314/7, 1 de mayo de 1789, memorial de la viuda de un oficial de carpintero fallecido de una caída “en dicho gabinete” de maderas de Indias”, “lo que situaría el desmontaje en abril.

⁵⁶ Juan José Junquera Mato, *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*, Madrid, Sala editorial, 1979, p. 92, y Documento n^o 94. Expediente personal de Vicente Gómez (Personal, C^a 442/15. Cuenta de 15 de septiembre de 1789, pp. 359-360. No identifica Junquera las habitaciones, pero sin duda son éstas por diversas razones, entre ellas que los perímetros de las tres salas corresponden con los que respectivamente indica Gómez en su factura. El ensamblaje de 1789 hubo de ser, como todo, dirigido por Sabatini, y ejecutado seguramente por Jorge Balze.

género que por aquellas fechas continuaba floreciendo en los trascuartos de la reina, donde también servían buena parte de los muebles de despacho de Carlos III⁵⁷.

La estrecha relación entre el tocador y este gabinete no puede percibirse ahora debido a las alteraciones de Alfonso XII, que condenó la puerta central. No fue esa, sin embargo, la única que bajo María Luisa se abrió en la pared del fondo otorgando movimiento y sentido a la sala: a este gabinete correspondía propiamente la función de “retrete” de la reina, cuya sillica estaba alojada en el pequeño cuarto a la izquierda de la nueva puerta de paso hacia el tocador; de manera simétrica, otra puerta en el rincón a la derecha corresponde a una alacena; ambos accesos quedaron disimulados, pues los frisos de marquetería fueron cortados con mucha limpieza, imitados los zócalos a mármol⁵⁸.

El traslado de la *boiserie* del segundo despacho al gabinete de María Luisa implicó ajustar a los nuevos muros los paneles, por lo general reduciéndolos. Dado que los artífices, con Ferroni a la cabeza, eran los mismos, o los directos sucesores de quienes habían creado estas marqueterías tres o cuatro lustros antes, las piezas encajaron en su nuevo destino con tal perfección que sólo en un punto o dos puede notarse una pequeña incoherencia, reveladora del necesario acomodo de las piezas. Apenas fue preciso cambiar nada en las paredes laterales, donde los frisos bajo los espejos tuvieron que ser ligeramente recortados (de 248 centímetros a 232), y aún menos en la pared del fondo (unos cinco centímetros en cada panel) donde el lugar que en el despacho de Carlos III ocupaba la chimenea quedó ocupado por una puerta, y la anchura de ésta, ligeramente mayor que las otras dos, absorbió la mayor parte de la diferencia. Las principales alteraciones se produjeron a los lados del balcón: el friso a la derecha -mirando desde el centro de la sala- pasó de tener 101 a 133,5, y el de la izquierda de 223 a 143. Seguramente fueron las superficies decoradas con red de rombos las que absorbieron todos estos cambios, y no los elementos centrales; pero, en cualquier caso, las modificaciones fueron realizadas con tal pericia que no pueden percibirse, salvo en dos puntos del friso a la derecha de la ventana. También, en lugar del espejo sobre la chimenea, en cuyo lugar se abrió la puerta hacia el tocador de la reina, fue preciso realizar una nueva sobrepuerta. Aunque Balze seguía en activo -al menos poco antes⁵⁹-, cuando en 1794 se planteó esta obra recayó en Gabriel Blanco, obligado por contrato a realizar “el adorno de talla chinesca que ha de colocarse sobre uno de los espejos o sobrepuestas del gabinete de maderas finas de la Reina N^a S^a en el Rl. Palacio, con tal de que ha de ser igual en todas sus partes al que se me ha presentado en el taller de D. Dionisio Aguilar; lo he de ejecutar perfectamente concluído y enteramente rematado con la misma finura y

⁵⁷ Inv. 1794, n° 2031-2036. Como entonces no parece que aún estuviese terminada la instalación de los empanelados, y como entre estos muebles se incluye la pantalla de chimenea, entiendo que el “gabinete” donde estaban instalados era una de las tres habitaciones inmediatas hacia el Norte.

⁵⁸ En la cuenta de José Escorción, AGP, Carlos IV, Casa, leg 87/2, se incluye el imitar a mármol la parte baja de dos puertas. Actualmente la tapicería cubre completamente las puertas por encima de los frisos, de modo que no es posible acceder a la alacena. Ofrecen datos, innecesarios aquí, los inventarios de 1849 y 1870.

⁵⁹ A.G.P., O.P., leg. 187, enero de 1792.

delicadeza con que está aquel a satisfacción del Exmo. Sr. D. Franco. Sabatini sus subalternos y peritos que nombrare para reconocerlo y recibirlo”⁶⁰. Terminado antes de fin de año, cuando se le paga, este marco copiaba por lo tanto una de las dos sobrepuertas originales; entiendo que éstas son las que en la disposición del Gabinete de María Luisa quedan sobre las puertas pequeñas de paso, las enfrentadas, como lo estaban en el de Carlos III. Blanco también hubo de hacer un "golpe de talla de ébano" para el mismo gabinete, es decir, otro elemento de ébano, fingiendo laca negra, creado quizás por haber sufrido desperfectos uno de los originales de Balze⁶¹. En el traslado no merecía la pena incluir ni el pavimento de mármol ni el estuco del techo: uno y otro, por tanto, hubieron de ser realizados nuevos y con un criterio estético interesante, el de armonizar con la obra de Gasparini y de los ebanistas alemanes; son, por tanto, más abarrocados de lo que a la sazón se realizaba para Carlos IV, con detalles fantásticos de gran movimiento como las parejas de sirenas aladas en las esquinas de la bóveda. Parece lógico atribuir los diseños a Juan Bautista Ferroni; de hecho los medallones ovales con figuras blancas sobre fondo azul en las diagonales del techo son similares a los del vestíbulo de estuco en la casa de campo del príncipe en El Pardo, y los *candelieri* dorados a los de diversos techos en la de El Escorial. En las pinturas de las sobrepuertas y de la bóveda el repertorio chinesco ha sido relevado por el clasicista inspirado en la pintura romana antigua, las *Bodas aldobrandinas* incluidas; se trata de una de más finas obras de Vicente Gómez, y de sus últimas⁶². La ordenación general del techo se repite en el suelo, donde las cintas curvadas carecen, por tanto, de la libertad y amplitud que caracteriza a las de Gasparini⁶³, creador cuya importancia en el arte cortesano de Carlos III no debe medirse sólo por su “Salón”, sino por estos gabinetes que aquí hemos intentado rehacer con la mayor vivacidad posible, como las flores chinescas de papel que se expanden en un vaso de agua

⁶⁰ A.G.P., O.P., leg. 191, pagos en septiembre y noviembre de 1794. También aquí se encuentra la escritura de obligación de Blanco para esta obra, de la que hay copia en el leg. 353, C^a 1025/10 (2): "Digo yo Gabriel Blanco, maestro tallista y vecino de esta Corte, que por éste me obligo a ejecutar de manos ..., y lo tengo de entregar enteramente concluido el último día del próximo mes de septiembre de este año de la fecha; se me ha de dar la madera de peral aparejada y en la disposición que la necesite para tallar y dos mil y doscientos rs. vn. A todo lo cual me obligo ... Madrid, 5 de agosto de 1794, Gabriel Blanco. V^oB^o, Sabatini".

⁶¹ A.G.P., O.P., leg. 193, pagos en noviembre y diciembre de 1795; leg. 194, febrero de 1796. La obligación de Blanco para los adornos de la Rl. Botica incluye "dos golpes de talla en ébano del adorno del espejo que ha de servir en el gabinete de maderas finas de la Reina N^a S^a por estilo de grabado", pagándosele por este último 150 rs. Cfr. asimismo Legajo 470, Caja 1439/7.

⁶² Este dato fue publicado por José Luis Morales, *Pintura en España 1750-1808*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 264 y n. 37, pero sin identificar la obra. Factura de 3 de septiembre de 1791, "de una bóveda y dos sobrepuertas que he pintado de varios grupos de figuras coloridas, adornos grotescos luteados de oro, flores coloridas y varias fajas de oro labradas con adornos blancos en uno de los gabinetes que la Reina N^a S^a tiene en el Rl. Palacio de esta corte", por quince mil reales, rebajados por Sabatini a mil. No consta si hizo luego la tercera sobrepuerta o sí, como parece más probable, la pintó otro artista en 1794 cuando Blanco hizo la talla correspondiente.

⁶³ Sobre Ferroni en la del Pardo, José Luis Sancho (dir), *La casita del Príncipe de El Pardo*, Patrimonio Nacional, Madrid 2009, pp. 48-6061-65, y 100-101.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Emile de Bruijn, *Chinese Wallpaper in Britain and Ireland*, London, Philip Wilson, 2017.
- Stefania de Blasi (coord.), *Genio e maestria. Mobili ed ebanisti alla corte sabauda tra Settecento e Ottocento*. Catalogo della mostra (Venaria Reale, 17 marzo-15 luglio 2018). Allemandi, Turín 2018.
- Nicolas Chamfort, *Caractères et anecdotes*. Gallimard, Paris 1999.
- Julia María Echalecu, "Los talleres reales de ebanistería, bronce y bordados", *Archivo Español de Arte*. 1955, tomo XXVIII, págs. 237-259, p. 238,
- Fernando Fernández-Miranda (ed.), *Inventarios Reales. Carlos III 1789-1790*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1988.
- Juan José Junquera Mato, *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*, Madrid, Sala editorial, 1979.
- June Li (comisaria), *Gardens, Art, and Commerce in Chinese Woodblock Prints*, catálogo de la exposición, septiembre 2016-enero 2017, The Huntington Library, San Marino, California.
- Ángel López Castán, "La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII. (I)" *Anuario UAM*, nº 16, 2004, págs. 129-150, y (II), *Id.*, nº 17, 2005, págs. 93-114.
- Ángel López Castán, "Mattia Gasparini. Trayectoria vital y profesional de un artista veneciano al servicio de Carlos III", *Anuario UAM*, nº 28, 2016, págs. 153-170.
- José Luis Morales, *Pintura en España 1750-1808*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Antonio Ponz, *Viaje de España*, Ibarra, Madrid 1793, tomo VI.
- José Luis Sancho, "Las decoraciones fijas en los Palacios Reales de Madrid y El Pardo bajo Carlos III", en *El Arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, C.S.I.C., Madrid 1988, pp. 263-274.
- José Luis Sancho, "Vestir Palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid", *Archivo Español de Arte*, LXXIII, 290 (2000), pp. 117-131.
- José Luis Sancho, *Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004.

- José Luis Sancho, “Broncistas al servicio de Carlos III”, *Antologia di Belle Arti. Studi Romani*. Vol. II, Umberto Allemandi & C., Turín 2007, pp. 73-92.
- José Luis Sancho (dir), *La casita del Príncipe de El Pardo*, Patrimonio Nacional, Madrid 2009.
- José Luis Sancho, “Las obras dirigidas por Gasparini: ebanistería, bronce y bordados”, en Pilar Benito, Javier Jordán de Urríes y José Luis Sancho (comisarios), *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, catálogo de la exposición [Madrid, Palacio Real, diciembre 2016-marzo 2017], Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, pp. 315-323.
- José Luis Sancho, «El "despacho secreto" de Carlos III en Palacio Real. Gasparini, Vendetti, Canops y Ferroni», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVII (2017), págs. 501-525.
- José Luis Sancho, “Función y decoro. El mobiliario del Palacio Real de Madrid bajo Carlos III, Libros de la Corte, UAM, n° 17, año 10, otoño-invierno, 2018: <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2018.10.17.012>
- José Luis Sancho, «El secreto de Mattia Gasparini», *Ars Magazine*, año 13, n° 46, abril-junio 2020, pp. 106-121.
- Clarissa von Spee, *The Printed Image in China: From the 18th to the 21st Centuries*, British Museum, Londres, 2010.
- Luigi Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta....* Napoli, Regia Stamperia, 1756.

Recibido: 14 de octubre de 2019
Aprobado: 9 de noviembre de 2019

MONOGRÁFICO:

MADRID ROMÁNTICO: DE LA SOCIEDAD DE CORTE A LA SOCIABILIDAD
BURGUESA

SALAS Y SALONES: TEATRO Y SOCIABILIDAD EN LA REVOLUCIÓN LIBERAL¹

Carlos Ferrera Cuesta
(Universidad Autónoma de Madrid)
josecarlos.ferrera@uam.es

RESUMEN

El texto aborda el papel sobresaliente desempeñado por el teatro en la creación de la sociabilidad en el tránsito del Antiguo Régimen a la Revolución Liberal. En esa época el teatro fue un lugar esencial de ocio y por ese motivo las autoridades intentaron controlarlo. Se guiaron por motivos de orden público, pero también por el deseo de convertirlo en un instrumento educativo con el fin de desarrollar una sociedad moderna con personas virtuosas. Sin embargo, ese espacio se reveló como un lugar con comportamientos ajenos a lo que se entendían buenos súbditos, primero, y buenos ciudadanos más tarde. En ese sentido, se convirtió también en momentos de inestabilidad política en un lugar de resistencia al poder mediante la creación de una comunidad emocional, basada en la fraternidad y el anhelo de libertad.

PALABRAS CLAVE: Teatro; sociabilidad; opinión pública; historia de las emociones.

ROOMS AND HALLS: THEATRE AND SOCIABILITY IN THE LIBERAL REVOLUTION

ABSTRACT

This article deals with the main role played by the theatre in creating sociability during the passage from the Old Regime to the Liberal Revolution. In that time theatre highlighted as a leisure activity and because of that rulers tried to oversee it. They pursued to reinforce public order, but also to take advantage of it, as an educational tool, in order to build a modern society and virtuous people. However, within it were displayed behaviours far away from the ones thought bound first to good serfs and later to good citizens. To some extent, specially in periods of political unrest, theatre also became a place of resistance against the government through the

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto PGC2018-093778-B-100 del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica e Innovación del Gobierno de España (MICINN-FEDER).

establishment of an emotional community based on fraternity and the longing for freedom.

KEYWORDS: Theatre; sociability; public opinion; history of emotions.

A comienzos del siglo XX Simmel identificó la sociabilidad con unas relaciones interpersonales, no fundamentadas ni en lazos de dependencia ni en intereses materiales sino en el simple placer de la convivencia. Según el autor, esa sociabilidad apareció en los ambientes aristocráticos, aunque luego presidió las relaciones de otros grupos sociales. Asimismo, su carácter circunscrito a la diversión se amplió, constituyendo un elemento de cohesión social y de despliegue de valores compartidos en la sociedad. A lo largo de la centuria se diferenciaron dos modelos de sociabilidad. El primero, descrito por Norbert Elias, presentó una dinámica de arriba a abajo. Nació en las cortes europeas, donde se habría producido una domesticación de los instintos freudianos de violencia y sexo y, de ahí, se extendía a otros ámbitos sociales en lo que él mismo denominó un proceso civilizador. Elias ha sido criticado por privilegiar excesivamente el peso de la corte, olvidando otros lugares que actuaron también como fuente de sociabilidad. No obstante, autores como Lilti han recordado que algunas instituciones de sociabilidad, como las academias, tendieron a imitar los comportamientos cortesanos².

El segundo modelo procedió de Jürgen Habermas, quien situó su origen en la sociedad civil, fuera del ambiente cortesano. Además, le añadió una dimensión política al considerarlo el factor de aparición de una opinión pública, esencial en la destrucción del Antiguo Régimen y en la aparición de la modernidad. Esta última se vio impulsada con el surgimiento de una esfera pública burguesa, reflejada en los salones franceses, en los cafés británicos o en los banquetes alemanes. En su seno se habría producido una discusión libre sobre temas relativos inicialmente al mundo literario y progresivamente al político, al tiempo que tales lugares actuaron como elemento fiscalizador del poder. Con la esfera pública Habermas buscó una genealogía de su propuesta político filosófica de una sociedad donde existiera una comunicación libre de toda dominación como garante de una democracia plena. Tal situación se habría dado en la época revolucionaria, aunque posteriormente el desarrollo capitalista habría limitado esa libertad. Sin cuestionar la totalidad del concepto, se han matizado algunos de sus puntos de vista. Blanning ha limitado el excesivo sesgo revolucionario de la esfera pública habermasiana, pues no siempre habría funcionado en clave opositora al statu quo vigente. Más aún, en opinión de

² Georg Simmel, "The Sociology of Sociability," *American Journal of Sociology* 55-3 (1949 [artículo de 1911]): 254-261. Norbert Elias, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (Madrid: FCE, 1987, obra de 1939). Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle* (Paris: Fayard, 2005).

Cowan, el Estado absoluto no se opuso sistemáticamente a la sociedad civil, pues el recurso a las estrategias de sociabilidad -por ejemplo, la formación o el cultivo de las relaciones- fue esencial a la hora de ocupar puestos de gobierno y de administración en aquel estado. En general, las capas dirigentes no fueron reacias al desarrollo de una opinión pública, entendida como elemento determinante de toda modernización y fortalecimiento estatal, y la promocionaron mediante el fomento de la educación y de una cierta libertad intelectual. Desde el otro lado del espectro social, Eley ha señalado el olvido por parte de Habermas de la sociabilidad popular, presente en lugares como las tabernas o los bailes, así como del carácter restrictivo social y de género de la sociabilidad burguesa, proclive a privilegiar exclusivamente el acceso de los varones propietarios³.

Sin duda, un análisis del teatro puede ser útil en el estudio de la sociabilidad del periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, coincidiendo con el triunfo del régimen liberal en España. A lo largo de esta etapa fue innegable su protagonismo como lugar de relación social, y en su seno confluyeron las diferentes dimensiones de sociabilidad, indicadas en el párrafo anterior. Su importancia fue reconocida por los contemporáneos, como lo demuestra el que estuviera en el eje de los proyectos de conformación de una nueva sociedad, impulsados por ilustrados y liberales. Muchas de esas medidas tuvieron un carácter civilizador, en el sentido planteado por Eliás. Asimismo, los gobernantes, nunca renunciaron a explotar su poder propagandístico; aunque el teatro también tuvo un innegable sesgo popular y fue un lugar de resistencia ante los intentos de control ejercidos por las autoridades. En este sentido, albergó una opinión pública y actuó como instrumento revolucionario habermasiano. Paralelamente, las salas fueron un lugar de representación a escala individual y social.

UN ESPACIO DE SOCIABILIDAD

A finales del siglo XVIII el teatro era una de las actividades de ocio más relevantes, gracias a un cúmulo de factores surgidos a lo largo de la modernidad. Entre ellos, podemos destacar la paulatina desaparición de las pestes, el aumento de la seguridad en las ciudades, propiciada por la extensión de la iluminación urbana, que permitió paralelamente retrasar las horas de las funciones y facilitó la asistencia de los artesanos después del trabajo. Por ejemplo, en Madrid o en Barcelona al comienzo del siglo XIX había coliseos, como los de la Cruz, el Príncipe o el Teatro de Barcelona con capacidad para acoger entre 1000 y 2000 personas. Igualmente,

³ Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública* (México: Gustavo Gili, 1984, obra de 1962). Tim Blanning, *The culture of Power and the power of culture: old regime Europe, 1660-1789* (Nueva York: Oxford University Press, 2002), 14. Brian Cowan. "Public Spaces, knowledge and sociability", en *The Oxford Handbook of the History of Consumption*, ed. Frank Trentmann (Oxford: Oxford University Press 2012), 251-267. George Eley. "Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century," en *Habermas and the Public Sphere*, ed. Craig Calhoun (Cambridge: MIT Press, 1992), 289-339.

existían teatros en otras muchas ciudades españolas, como Cádiz, Tarragona, Valencia, Sevilla o Barcelona.

Al hablar de teatro, no debemos circunscribirlo a la representación de un texto dramático, pues las funciones abrigaron numerosas actividades paralelas, que hoy se entienden separadas. Frecuentemente, formaban parte del espectáculo teatral, aunque en otras ocasiones se representaban aparte. Entre ellas figuraron actuaciones musicales, bailes, canciones o acrobacias. Mención aparte, merecen los teatros de autómatas, perfeccionados desde el siglo XVIII, en los que se podía representar el sistema celeste o a pájaros en jaulas cantando sonatas, los títeres, y una serie de espectáculos basados en experimentos científicos y ópticos. Dentro de estos, sobresalieron los tutilimundi, aparato formado por un vidrio graduado que aumentaba los tamaños de una serie de imágenes de palacios, jardines y ciudades que pasaban ante el público; o las linternas mágicas que permitían efectismos de luz y sonido y estuvieron muy asociados a géneros de éxito como las comedias de magia⁴.

En la época analizada coexistieron numerosos espacios teatrales. En primer lugar, funcionaban los teatros reales, cuyo papel resultó esencial en el desarrollo de la actividad en toda Europa. En cierta medida, actuaron como un metateatro, pues la propia vida cortesana concentraba grandes dosis de teatralidad. Por otra parte, los monarcas recurrieron al teatro como instrumento de propaganda regia (abierto no solo a los habitantes de la corte). Muchos teatros cortesanos, se convirtieron gradualmente en salas comerciales abiertas a todo el público por problemas financieros de los monarcas, como pudo ser el caso de las Tullerías o del Palais Royal de París, Bath en Inglaterra o del balneario de Bad Pyrmont en Alemania⁵.

Algo similar aconteció en España, donde un público interclasista, integrado por el personal de la corte y los moradores de los alrededores, acudía a las representaciones organizadas en los Reales Sitios. Asimismo, a veces eran los propios servidores quienes homenajearon a los monarcas en representaciones de aficionados. Importantes innovaciones teatrales tuvieron su origen en las salas regias, como fue el caso de la adopción de la escena italiana, y desde ahí irradiaron al resto de salas, cuadrando así con el significado atribuido a la corte por Elias. Pese al desinterés observado por Carlos III, sus consejeros valoraron la utilidad pública del teatro más allá de la diversión de los reyes. Por ejemplo, la subvencionada Compañía de Representantes Españoles escenificó obras de sesgo reformista en los Reales Sitios. Asimismo, los teatros reales disfrutaron de una aureola de prestigio, patente en el

⁴ La importancia numérica de las audiencias, en Emilio Palacios y Alberto Romero Ferrer. “Entre la Revolución francesa y el silencio,” en *Se hicieron literatos para ser políticos*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004), 185-242. La consideración del teatro como uno de los elementos de ocio fundamentales, en Elizabeth Holland, *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland* (Londres: Longmans, Green, and Co, 1910), 2. John E. Varey, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840* (Londres: Tamesis Books, 1972), 30.

⁵ Para los cambios en los teatros cortesanos, véase James Van Horn Melton, *La Aparición del Público durante la Ilustración Europea*, (Valencia: Universidad de Valencia, 2009), 213.

hecho de que trabajar en ellos mejoraba la consideración de los actores, como fue el caso de la actriz María Bermejo⁶.

Sin embargo, con el cambio de siglo la monarquía se fue aburguesando de forma progresiva, en un fenómeno común a escala europea, y los Reales Sitios restringieron su actividad a causa de los problemas financieros de los monarcas. Bajo el reinado de Carlos IV se arrendaron sus salas a compañías privadas y hacia 1807 la actividad había sido abandonada, acelerándose la propia degradación de los edificios. Destino similar experimentó el empeño posterior de Isabel II de impulsar un teatro en el Palacio Real entre 1848 y 1851 por su elevado coste. Por ese motivo la representación regia se trasladó a los teatros oficiales con el consiguiente protocolo. El jefe político de Madrid pedía en 1820 organizar la recepción habitual con el nombramiento de una comisión de regidores encargada de agasajarlo, porque el rey había decidido asistir al teatro de la Cruz. Todas las grandes efemérides relacionadas con los monarcas conllevaron la celebración de representaciones. Así ocurrió con la jura del Príncipe de Asturias en octubre de 1789 en que se representó durante quince días la loa denominada *El triunfo de Tomiris*. Los reyes fueron conscientes del valor simbólico de la escena, llegando incluso a determinar la hora de las funciones⁷.

Los palacios de la nobleza tendieron a emular a los reales por lo que incluyeron teatros en sus dependencias. A lo largo del siglo XVIII la vivienda de la nobleza experimentó transformaciones tendentes a exhibir el rango social a partir de un esmero en el mobiliario y la vestimenta. Se produjo una diferenciación entre espacios íntimos y otros destinados a una sociabilidad basada en tertulias, meriendas y espectáculos caseros. Dentro de estos últimos el teatro desempeñó un papel relevante. Por ejemplo, la duquesa de Híjar escribía comedias y acogía en sus tertulias de artistas al famoso actor Isidoro Máiquez; otro tanto hacían los duques de Osuna o de Alba. Curet resaltó la importancia de los teatros privados en Barcelona, muchos de ellos localizados en casas nobiliarias o de burgueses ricos. Su importancia como instrumento de predominio social explicó que se reservasen para la actividad las mejores salas palaciegas. Al igual que ocurría en los teatros reales, abundaban las representaciones del servicio, previa autorización de sus patronos. El palacio del Vizconde de Gante mantuvo un escenario semipermanente, en el que se representaban obras de éxito en la cartelera como *El Delincuente bonrado* de Jovellanos o *Misanropía y arrepentimiento* de Kotzebue. En octubre de 1793 tuvo lugar en el palacio de la duquesa de Híjar una fastuosa representación de *Tito Manlio*. Felipe Nadal tenía un escenario permanente en su torre de Sarria. Por ejemplo, Curet refirió

⁶ Alicia López de José, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006), 64. La valoración de los actores en Archivo de la Villa de Madrid (en adelante AVM), Corregimiento, 1-85-73. *Propuesta de 2 de febrero de 1789 de Santos Díez al corregidor y juez protector de teatros sobre la reforma del teatro*.

⁷ El aburguesamiento de la monarquía, Marco Meriggi, “Corte e società di massa: Vienna 1806-1918,” en *La Corte nella cultura e nella storiografia*, eds. Cesare Mozarelli y Giuseppe Olmi (Roma: Bulzoni, 1983), 135-165. La petición del jefe político el 28 de mayo de 1820, en AVM, Secretaría, 3/470/11. La función por la jura del príncipe, en AVM, Corregimiento, 1/189/10. El establecimiento del día y hora de la función por el rey, en AVM, Corregimiento, 1-25-40.

una representación durante la velada del 25 de octubre de 1795 de *La guerra grande* (alusiva a la mantenida por España con la Francia revolucionaria) y luego de *Sidney y Wolsan* de Valladares Sotomayor, con asistencia de las autoridades militares. Las obras estuvieron acompañadas de la lectura de sonetos heroicos contra el francés por actores, pero con la participación del público, al que se dieron prospectos con las letras. Por último, en los carnavales de 1800 se representó en la casa del barón de Maldá *El delincuente honrado* en una fiesta de varios días. La duración de las veladas superó las cuatro horas, incluidas las obras, actuaciones musicales, coros y un banquete final. En la obra anónima *Una función cerca de Cádiz*, ambientada en 1823, la familia de un noble, en combate con los liberales en Cádiz, ensayaba una obra para agasajarlo por su cumpleaños aprovechando su regreso del frente de batalla⁸.

De la importancia de ese teatro fue muestra el interés de Jovellanos por mejorar su calidad, al igual que hizo con el resto de representaciones teatrales. En este sentido, planteó que los nobles estudiasen en academias dramáticas a fin de aprender a declamar, andar y expresar mejor sus sentimientos; es decir, un proyecto orientado a representar bien en los escenarios y a entrenarse en la dirección de la vida pública. Pese a todo, el teatro nobiliario experimentó una decadencia similar al cortesano y a la sufrida por formas de sociabilidad propias, como los salones, respecto de los cafés. En este proceso desempeñó un papel el empeoramiento del nivel de vida de la nobleza que encontró en los teatros públicos lugares más baratos donde exhibirse con ostentación e imponer reglas de comportamiento, por ejemplo, el entrar más tarde y salir antes de la finalización de los espectáculos para captar la atención general. La asistencia de la nobleza quedó corroborada en el Teatro de los Caños del Peral en Madrid, donde a finales del siglo XVIII la primera fila de los palcos y de las lunetas estaban básicamente ocupadas por ella. En todo caso, el fenómeno no desapareció, lo que explica que todavía en los años 1860 fuesen famosas las veladas en los salones del duque de Medinaceli⁹.

El teatro en espacios domésticos, también en los más modestos, fue una constante. Con frecuencia, supuso un refugio frente a situaciones de inestabilidad política y económica que restaban seguridad a los teatros convencionales, así como ante comportamientos del público que pudieran considerarse peligrosos. Ríos Carratalá ha sostenido su presencia en el siglo XVIII y comienzos del XIX, destacando, incluso, que existió un género editorial de adaptaciones para escenarios particulares. Pese a estar pensado para unas representaciones con pocos medios, no

⁸ Paula de Demerson, *María Francisca de Sales Portocarrero (Condesa de Montijo): una figura de la Ilustración* (Madrid: Editora Nacional, 1975), 311. Francesc Curet, *Teatros particulars a Barcelona en el segle XVIII* (Barcelona: Institució del teatre, 1935), 60, 64 y 73 y ss. *Una función cerca de Cádiz*, 1823, Biblioteca Municipal de Madrid, Mss, tea 1-181-11.

⁹ Melchor Gaspar de Jovellanos, *Memoria sobre las diversiones públicas, escrita por D. Gaspar Melchor de Jovellanos, académico de número, y leída en junta pública de la Real Academia de la Historia el 11 de julio de 1796* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1812), 86 y ss. La asistencia de la nobleza a los Caños del Peral, en BNE, Mss. 13997/1: Marqués de Astorga: *Papeles referentes al Teatro de los Caños del Peral y a la Real Junta de Hospitales*, carta de 9 de enero de 1796. Alfredo Escobar Ramírez, *La sociedad española vista por el marqués de Valdeiglesias* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1957), 110.

se renunciaba a temáticas ambiciosas, como quedó demostrado en la presencia de títulos como *Restaurar por deshonra lo perdido con rigor: la Restauración de España* o *Perder el Reino y poder, por querer a una mujer, la pérdida de España*, ambas ambientadas en torno al personaje de Don Pelayo. La oferta de textos mantenía la estructura existente en los espectáculos habituales en las salas del momento, con la combinación de obras menores y principales. Así, José Santos vendía un espectáculo completo con una tragicomedia, acompañada por loas y entremeses solo para hombres. En la pieza *Disposición y ensayo de una comedia casera* uno de los personajes buscaba la manera de pasar unas navidades divertidas y otro, que le aconsejaba montar una obra teatral, ofrecía sus servicios para instalarle un tablado en su domicilio porque «tenía experiencia en esas cosas». Curet apuntó la posible existencia de un mercado de escenografía, como quedaría demostrado en el anuncio de la venta de un «teatro particular con salón y bosque» en el *Diario de Barcelona*. Según Ballester Dorado, su importancia persistió tras el triunfo del liberalismo. Muestra de ello fue que la censura puso su mira en ellos y que las representaciones caseras habían de avisarse a la autoridad, cuya presencia era obligatoria¹⁰.

Por supuesto, desde el punto de vista del teatro como fenómeno de sociabilidad, fueron las salas públicas las que concitan mayor interés. En principio, el teatro del periodo analizado estuvo muy regulado. La apertura de una sala requería de la autorización del corregidor, las obras quedaban sometidas a censura previa, y los actores a limitaciones en su desplazamiento. Por ejemplo, a finales del siglo XVIII los actores de los dos teatros oficiales de Madrid, el de la Cruz y el del Príncipe, debían pedir permiso para actuar en otras poblaciones; al mismo tiempo, era el juez de teatros quien supervisaba las compañías en todos los lugares del reino y normalmente privilegiaba la composición de las afincadas en la capital. Las salas operaban mediante concesiones a compañías, cuyos beneficios se destinaban parcialmente a instituciones caritativas, siguiendo el modelo de los antiguos corrales de comedias. Lógicamente, menudearon las tensiones con dichas compañías por su empeño en pagar menos; asimismo, en épocas liberales, tales pagos fueron abolidos, como demuestra la petición de restaurarlas por el Real Colegio de Niñas de Nuestra Señora de la Paz en julio de 1823¹¹.

¹⁰ Los motivos del mantenimiento del teatro doméstico, en Fernando Fernández de Córdoba, *Mis Memorias Íntimas* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1966), vol. II, 307. Juan Ríos Carratalá, “El teatro en casas particulares,” en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valladaura*, eds. Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (Lérida: Universitat de Lleida, 2012), 213-226. BNE, Mss.14523/15: José Santos, *Juego completo de diversión casera para Navidad y Carnestolendas: tragicomedia nueva, La Virtud aun entre Persas lauros y honores granjea, con dos loas y dos entremeses para siete varones* (Madrid: Imp. Blas Román, 1776). Juan Manuel López Fando. *Disposición y ensayo de una comedia casera*, 1776, BNE, Mss. 14523/15. Curet, *Teatros particulars*, 51. *Diario de Barcelona*, 10 de diciembre de 1793. Ana Isabel Ballesteros Dorado, *Manuel Bretón de los Herreros. Más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)* (Logroño: IER, 2012), 32.

¹¹ Las autorizaciones a actores, en AVM, Corregimiento 1-61-80: *Circular de 13 de abril de 1819 El secretario de Estado y de despacho de Gracia y Justicia D. Juan Lozano al juez protector de los teatros del reino; incluye la lista de las ciudades con compañías*. La petición del Real Colegio, en AVM, Corregimiento, 1-68-1.

Sin embargo, no siempre era fácil ejercer esa supervisión y, bien en épocas de inestabilidad, como las derivadas de la Guerra de Independencia o de la lucha entre absolutistas y liberales, bien fuera de las mayores salas los espectáculos hubieron de desenvolverse de una manera, en principio, más libre. En efecto, otros muchos escenarios acogieron representaciones teatrales. Algunos de ellos, convertidos finalmente en teatros privados, surgieron de los espacios domésticos referidos anteriormente. Curet habló del teatrillo de la calle Tripó, situado en un incómodo tercer piso, adonde acudía un público «de todos los estamentos, incluido el clero». En Madrid se autorizaba el trabajo de una compañía en un teatro provisional en la calle Caballero de Gracia, siempre que las obras representadas pasasen la censura. Otras representaciones tuvieron un carácter más informal pues se recurrió a espacios públicos alternativos, como cafés y plazas. Igualmente, en su viaje por España Michael Quin describió una de las reuniones de la Sociedad Landaburiana, representante del liberalismo exaltado, en la que dos jóvenes escenificaban un diálogo con ataques a la prensa moderada¹².

El fenómeno teatral no solo fue urbano, pues existieron compañías itinerantes, llamadas de la legua, que lo llevaron por las aldeas. Por ejemplo, *El teatro sin actores* o *La función de aldea* mostraron a aldeanos preparando una función en homenaje al rey, crítica con los liberales, dirigidos por el alcalde o por algún noble local. Asimismo, desde posiciones liberales se acudió a expedientes similares. En *La Constitución vindicada*, de Francisco de Paula y Martí, los agricultores de un pequeño pueblo organizaban una representación en un prado para conmemorar el primer aniversario de la Constitución de Cádiz¹³.

La composición social del público asistente ha sido objeto de un cierto debate. Pese a que en teoría el coste de las entradas era elevado y pudo significar una barrera económica excluyente, muchos contemporáneos afirmaron lo contrario. Los viajeros británicos Arthur Young o Charles Richard Vaughan explicaron que en España la mayoría de la población asistía a los espectáculos con independencia de su condición social o de género; el absolutista Nicolás Gómez de Requena rechazaba una distracción que congregaba «artesanos, comerciantes y soldados». Van Horn Melton ha insistido en que en toda Europa existió ese público diverso porque el interés económico de las compañías por obtener más ingresos les hizo estipular diferentes precios a fin de posibilitar el acceso de las clases más bajas (por ejemplo, los domingos a espectáculos circenses o sainetes, intercalados con dramas); por otra parte, fue práctica común el contratar a personas de toda procedencia para aplaudir o

¹² Curet, *Teatros particulares*, 94. Para la idea de un teatro de menestrales representado en talleres, salas de baile y tiendas de Barcelona, *Ibidem*, 89-91. Corregidor a José Muñoz, 26 de mayo de 1823, en AVM, Corregimiento, 1-68-1. Michael Joseph Quin, *A Visit to Spain; detailing the transactions which occurred during a residence in that country, in the latter part of 1822, and the first four months of 1823. With general notices of the manners, customs, costume, and music of the country* (Londres: Hurst, Robinson and Co., 1824), 69.

¹³ Anónimo, *El teatro sin actores* (Madrid: Imprenta de Repullés 1814). Anónimo, *La función de la aldea. Loa que en la celebridad del día de nuestro agosto y católico monarca el Señor Don Fernando VII ha de representarse en el coliseo de la Cruz*, (Madrid: Imp. que fue de García, 1815). Francisco de Paula Martí, *La Constitución vindicada* (Madrid: Imprenta García, Benito y Cía., 1813).

abuhear determinados espectáculos. En el absolutista *El Censor General* se elogió esa diversidad social porque el papel del teatro se consideraba esencial en el mantenimiento del orden y en consecuencia de la virtud ciudadana. Tras censurar el cierre de las salas los domingos, indicaba que precisamente ese día acudían los «modestos artesanos, el menestral, los criados y las criadas cansados de trabajar a ver obras patrióticas, de magia o graciosas». Los resultados del cierre eran funestos porque los artesanos encontraban alternativas en los cafés y en la bebida, lo que explicaba los maltratos a mujeres e hijos; buscaban «ninfas» con las que se «gastaba el dinero y se cogían enfermedades». Por su parte, los empleados y los militares también jugaban, dilapidaban el dinero y los últimos perdían el «brío para luchar»¹⁴.

El marqués de Astorga, Hermano Mayor de la Junta de Hospitales, defendía en una representación elevada al rey extraer más ingresos de los teatros a fin de atender las necesidades de beneficencia. A tal efecto, aconsejaba subir el precio de las entradas. Sin embargo, dado que la actividad «proporcionaba honesta ocupación a la parte más respetable del pueblo», debían incrementarse solo las tarifas de los palcos y de los asientos y no del patio para no expulsar a la gente menos pudiente. Contradecía, así, lo apuntado, por ejemplo, por Jovellanos, quien sostuvo precisamente lo contrario, al abogar por el incremento del coste de las entradas para expulsar a las gentes «oscuras y baldías» que molestaban a la «gente honrada». En su opinión, debía distinguirse entre el pueblo bajo, al que había que conceder las libertades de «entretenerse en bailes, paseos y juegos»; y las clases más elevadas, que debían ser educadas mediante el establecimiento de tertulias y, sobre todo de teatros, «el primero y más recomendado de los espectáculos por introducir el placer en el alma y excitar ideas y sentimientos» que podían «mover el espíritu y el corazón»¹⁵.

La idea de un teatro abierto a todos, al menos en las salas, ha sido cuestionada por Álvarez Barrientos, quien ha minimizado la presencia de las clases más bajas. Si bien es cierto que en la época se habló del vulgo para definir a quienes se deseaba excluir o integrar en las salas, este concepto habría tenido un significado más cultural que social. En realidad, retrataba a colectivos que habían ascendido socialmente, pero mantenían el apego a sus antiguas prácticas culturales, y fue utilizado desde sectores ilustrados para atacar lo que consideraban un rechazo casticista contra los nuevos gustos clasicistas. No obstante, la amplitud del fenómeno teatral y los diferentes ámbitos en que tuvo lugar hacen difícil estrechar demasiado el abanico social de asistentes. La adopción del teatro italiano por las salas más importantes plasmó espacialmente en su interior la idea de una jerarquía social. Las lunetas, situadas junto al escenario, y los palcos de los pisos superiores quedaban reservadas a sectores pudientes, con frecuencia abonados; el espacio situado tras las lunetas, donde el público estaba de pie, y la tertulia de los pisos superiores, detrás de

¹⁴ Para la visita de Young, véase Josep M. Sala Vallaura, *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo* (Lérida: Milenio 2000), 41. Charles Richard Vaughan, *Viaje por España en 1808* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1987). Nicolás Gómez de Requena, *Impugnación del teatro por una española* (Cádiz: edición propia, 1811). Van Horn Melton, *La Aparición del Público*, 215. *El Censor General* (Sevilla), 24 de noviembre de 1812.

¹⁵ Marqués de Astorga, *Papeles*, 28 de mayo de 1794. Jovellanos, *Memoria*, 119.

los palcos, se destinaban a los espectadores más humildes. Aquel espacio fue foco de tensiones, acentuadas en épocas de alteración política como la Guerra de Independencia o el Trienio Liberal. Por ejemplo, en 1820 se informaba de un altercado porque un soldado, sentado en la luneta, se había negado a levantarse¹⁶.

Las salas añadieron igualmente la segregación por motivos de género. A lo largo del siglo XVIII la presencia de la mujer en los escenarios y en las salas se acrecentó, aunque separada de los varones. Aquellas se sentaban en la cazuela, una zona de la planta baja más alejada de la escena o, lógicamente en los palcos de abonados, lo cual añadía una dimensión social a la de género. En el Trienio Liberal se relajó esa norma, permitiéndose el acceso a las lunetas. Una década más tarde, la empresa concesionaria del teatro de Valencia pedía eliminar la separación, recuperada con el retorno absolutista en 1823, como ya ocurría en Sevilla y otras ciudades, y preguntaba si en Madrid se seguía aplicando tal medida. Todavía en 1838 Mesonero censuraba su vigencia en el artículo “El teatro por fuera” por provocar que las personas de ambos sexos pasasen la obra mirándose, además de generar inconvenientes al mantener separados a los esposos¹⁷.

UN ESPACIO EN CONFLICTO

Un análisis sobre la sociabilidad teatral requiere señalar qué se hacía en las salas, cuestión que alberga dos dimensiones: por un lado, qué se veía en ellas, lo que abrió la puerta a un amplio y reiterado debate sobre la necesidad de censurar aquellas obras cargadas de mensajes moralmente peligrosos; por otra parte, qué se hacía en esas salas durante las obras y si tales comportamientos resultaban igualmente dañinos.

En parte por problemas de acústica o de visión o porque existían otros intereses, proliferaban comportamientos alejados de una continua atención al escenario, que hoy consideraríamos extraños en un teatro (aunque no en otro tipo de espectáculos, como los deportivos). La preocupación mostrada por los gobernantes, con independencia de su filiación política, y la reiterada legislación producida para atajarlos, mostraría que el teatro fue sede de una sociabilidad problemática y más variada de lo que la mera asistencia a un drama podría sugerir.

En primer lugar, la aglomeración de espectadores convertía a los teatros en un problema de orden público, pues cualquier pequeño tumulto podía servir de expresión de malestares más profundos y alcanzar consecuencias imprevistas. A tal efecto, los alrededores de las salas se convirtieron en una zona a vigilar mediante la

¹⁶ Joaquín Álvarez Barrientos, “Sobre el arte escénico en el teatro español del siglo XVIII,” en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep María Sala Vallaura*, eds. Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (Lérida: Universitat de Lleida, 2012), 227-238; un análisis similar, en Jeffrey S Ravel, “Le théâtre et ses publics: pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII siècle,” *Revue d’histoire moderne & contemporaine* 49-3 (2002): 89-118. El altercado con el soldado, en AVM, Secretaría, 2/470/24.

¹⁷ La prohibición de sentarse en las lunetas, en AVM, Corregimiento, 1-68-1. La petición de la compañía valenciana de 16 de agosto de 1834, en AVM, Secretaría, 2/475/74. Para Mesonero, véase *Semanario Pintoresco Español*, 7 de enero de 1838.

concentración de tropas en los días de función. En una memoria sobre la mejora del gusto dramático el corregidor y juez de teatros de Madrid Santos Díez pedía en 1789 cortar el influjo de cierta parte del pueblo en los desórdenes del teatro. En concreto, se lamentaba la existencia de pandillas de apasionados que aplaudían o atacaban a actores y autores en función de haber sido o no pagados o agasajados por aquellos y arrastraban en su conducta al público normal. Igualmente, dañina resultaba la disposición del patio, donde el público se aglomeraba de pie, por favorecer el anonimato y las «conductas heterodoxas, como comer o beber». En Francia existió un debate sobre lo deseable de aquella situación. A favor, Condillac o Diderot alegaron que el estar de pie favorecía que el público se mantuviera alerta y activo; por el contrario, Le Harpe defendió sentarlo para disciplinarlo mejor; algo secundado por Jovellanos en España. En la misma línea, en un bando sobre la necesidad de guardar el buen orden el jefe político madrileño ordenaba impedir los insultos en el interior de los teatros y a la entrada. En 1824 el corregidor recordaba al empresario del teatro del Príncipe que debía vetar la entrada de armas, capotes y embozos, así como precaver reuniones y conversaciones que pudieran originar desórdenes. Lógicamente, la situación se complicaba si el rey asistía a la función. Un bando publicado en octubre de 1814 reclamaba la asistencia a los palcos con traje serio, «en particular a las señoras», la colocación ordenada de los coches en la entrada, y el arbitraje de medidas tendentes a evitar que la gente se agolpase en las puertas en busca de entradas, lo que facilitaba a muchos curiosos acceder sin pagar¹⁸.

En segundo lugar, porque en la época el teatro se consideró una escuela de costumbres, lo que requería, como veremos, presentar obras morales, y garantizar comportamientos apropiados. Sin embargo, los comentarios de los contemporáneos y la reiterada legislación sobre el asunto muestran que tal control dejó mucho que desear, incluso en los mayores teatros donde la fiscalización era superior. Por el contrario, el teatro acogió costumbres no siempre deseables. Por ejemplo, Didier comentaba que la escasa iluminación de los corredores y la belleza de las damas fomentaban la galantería y los «comportamientos dudosos»¹⁹.

Las tentativas de reforma reflejaron muchos de los comportamientos del público y de los actores. En su informe sobre la mejora del gusto dramático el citado Santos Díez enmarcaba las medidas de control de la audiencia en un proceso general de policía, que tenía como hitos la limpieza y el alumbrado de las calles, y alardeaba de logros, como el no fumar en las salas o tirar cáscaras de naranja a los comediantes. Sin embargo, en junio de 1800 el Presidente de la Junta de Teatros y Capitán General de Castilla la Nueva volvía a prohibir el tabaco en los camerinos y que la gente se sentase entre bastidores y en la boca del escenario, porque impedía el funcionamiento de las decoraciones; además se vetaba la entrada a los camerinos de personas ajenas

¹⁸ La presencia de tropas, en AVM, Secretaría, 2/463/29, 2 de noviembre de 1795. La memoria sobre el gusto, en AVM, Corregimiento, 1/85/73. Ravel, "Le théâtre". El bando del jefe político, de 22 de marzo de 1814, en AVM, Corregimiento, 1/25/50. La nota del corregidor el 25 de septiembre de 1824, en AVM, Corregimiento, 3/477/33. El bando para la función regia de 14 de octubre de 1814, en AVM, Corregimiento, 1/25/40.

¹⁹ Charles Didier, *Une année en Espagne* (París: Librairie de Dumont, 1841), I, 32.

al espectáculo so pretexto de amistad por crear «desordenes y comportamientos indecentes». La Ley XI de 1803 prohibía arrojar a los actores dulces, dinero u «otras cosas». La Orden de la Regencia de 11 de diciembre de 1812 sobre arreglo del ramo de teatros encomendaba a los ayuntamientos velar por el cumplimiento de los reglamentos destinados a conservar el orden, la decencia y la tranquilidad de los espectadores y actores. Finalmente, todavía en un bando publicado en abril de 1837 el alcalde de Madrid prohibía proferir gritos y golpes, hacer demostraciones que ofendiesen a la decencia, estar sentados y con sombrero, o hablar entre palcos. Los hábitos del público constituyeron un lamento frecuente en la época. Por ejemplo, Larra consideró su mejora un requisito básico para el triunfo del liberalismo en España; a su vez, Mesonero Romanos ironizó sobre la banalidad de una audiencia, únicamente preocupada por exhibirse²⁰.

El control se extendió a los actores a los que se censuró por dirigirse al público. A finales del siglo XVIII la ley XII prohibía improvisar o saludar durante la actuación o tirar cosas al público. Asimismo, el corregidor de Madrid recordaba en 1824 a las compañías cómicas que no se podía tolerar que muchos actores del coro fueran a beber vino a las tabernas aledañas durante las funciones o introducir el vino en las salas, so pena de ser despedidos²¹.

Esta colección de normas restrictivas, compartida en el tiempo por los ilustrados y sus herederos liberales, muestra el ideal de un público educado que daría la razón a los argumentos de Norbert Elias sobre la sociabilidad como un instrumento del proceso civilizador. Así se reconocía en *El Correo Literario y Mercantil*:

Los teatros son un objeto de gran interés en todos los países; ellos indican la dirección y los progresos de la industria y de la civilización; y pretender los que trabajan en ellos que la censura que alcanza a todos los demás ramos en que se interesa la cultura pública, no tenga acción sobre los artistas de la escena, es incurrir en un absurdo, que bajo ningún título merece respuesta²².

Dado que el teatro se podía considerar un termómetro de civilización era necesario controlar no solo lo que se hacía en las salas sino lo que se veía. El gran enemigo del teatro educativo eran los intereses comerciales. Se culpó a las compañías de ser reacias a representar tragedias porque requerían mucha preparación y expresión natural de sentimientos; a los actores por preferir textos extranjeros, que pensaban «les iban a proporcionar mayor lucimiento»; y a los autores por lanzarse a «escribir obras monstruosas» esperando un mayor enriquecimiento. Como respuesta, se

²⁰ Para el Informe de Santos Díez de 2 de febrero de 1789, véase AVM, Corregimiento, 1/85/73. La prohibición de fumar y demás órdenes, en AVM, Secretaría, 3/475/3. La orden de la Regencia, en AVM, corregimiento, 2/454/32. Para la Ley XI, véase Santiago Arimón y Alejo García Góngora, *El Código del teatro* (Madrid: Centro de Publicaciones Jurídicas, 1912), 76. Mariano José de Larra, “¿Quién es el público y dónde se le encuentra?” *El Pobrecito Hablador*, 17 de agosto de 1832.

²¹ La Ley XII, en Arimón (1912), 77. El comunicado del corregidor, en AVM, Secretaría, 3/477/33.

²² *El Correo Literario y Mercantil*, 17 de agosto de 1829.

legitimó la intervención de las autoridades en la censura de la cartelera y en el impulso de un buen teatro mediante la concesión de premios a los autores²³.

A partir de aquí se estableció un catálogo de obras buenas y malas. Entre las primeras figuraban las tragedias y las comedias, dotadas de una impronta sentimental y unos argumentos virtuosos en los que el mal fuese siempre castigado y no se cometieran excesos. Estas obras respondían al giro sentimental experimentado por la cultura del siglo XVIII, patente en múltiples campos: la filosofía sensista sostuvo que la comprensión del mundo dependía de los sentidos; la moral también se identificó con lo sentimental, pues la virtud residía en no ocultar los sentimientos y cualquiera capaz de sufrir públicamente poseía una naturaleza moral; por último, en la Estética, se identificó lo bello con lo bueno. Los sentimientos apuntalaron la moral con independencia de que aparecieran en situaciones de la vida real o figuradas, lo que diluía de forma consciente las fronteras entre el arte y la vida y abría posibilidades en el campo teatral.

Estas ideas implicaron cambios en el teatro que conectaban con los postulados de la modernidad. El drama moderno buscaba la mimesis con la realidad y partía de un yo que se desarrollaba a partir de la interrelación, lo que potenciaba el diálogo. El público asistía de forma pasiva a los espectáculos, aunque se identificase con los personajes. Según señalaba Diderot en la *Paradoja del comediante*, los actores debían conmover sin perder el control ni cometer exageraciones que ocultaran la transparencia sentimental de sus acciones. De ahí la necesidad de una buena formación, así como de un desenvolvimiento en escena que no distrajera al público de la obra. A tal efecto, la teoría teatral persiguió la renuncia de todo lo innecesario. El actuar de una manera sincera y desprovista de lo superfluo se consideró la mejor vía de reforzar la credibilidad y el contenido moral de lo representado, con lo cual se propiciaba una mejor identificación entre los espectadores y la escena. Según Jovellanos, si todos los géneros literarios albergaban ese potencial, el dramático era, sin duda, superior pues trasmítia placer al alma a través de todos los sentidos y despertaba ideas y sentimientos capaces de conmover el corazón de los espectadores. Igualmente, Casimiro Cabo insistía en 1821 en la superioridad del teatro respecto al resto de la literatura, pues «no bastaba transmitir ideas para que la gente adquiriera virtud, si aquellas no iban reforzadas con imágenes»²⁴.

En ese ideal de transparencia los sentimientos no podían esconderse. Por eso, en las obras de la época los personajes lloraban sin rubor, pues sufrir era signo de moralidad. Más aún, la sensibilidad no solo era representada por los actores sino por el público. Según Davis, este observaba un comportamiento activo, reaccionando

²³ AVM, Corregimiento, 1/85/73. Un argumento similar se esgrimía en la Memoria sobre atraso de los teatros de 1819, AVM, Corregimiento, 1-123-8.

²⁴ Para los cambios en el drama moderno, véase Peter Szondi y Michael Hays, “Theory of Modern Drama, parts I-II,” *Boundary* 2,11-3 (1983): 191-230, Denis Diderot, *Paradox sur le comédien* https://fr.wikisource.org/wiki/Paradoxe_sur_le_com%C3%A9dien, 478 (consultado el 22 de junio de 2019). El poder superior del teatro respecto al resto literatura, en Jovellanos, 10. Casimiro Cabo, *Memoria acerca del mejor orden de las compañías cómicas y método de crear un monte pío y colegio de educación teatral*, 1821, BNE, Mss. 12814.

con teatralidad, porque se sabía contemplado por el resto de la audiencia. El protagonismo de los sentimientos conllevaba, además, una dimensión igualitaria. Según David Denby, lo sentimental estuvo en la base de la democratización de los textos, pues todos los personajes de la obra hablaban en un mismo plano de igualdad; más aún, los tradicionalmente excluidos, como esclavos, mujeres o niños, adquirirían voz. El sentimiento añadía un mensaje meritocrático, porque si bien es cierto que muchos protagonistas eran de origen noble, lo que al final afianzaba ese rango era la virtud y no tanto el origen o la posesión de títulos. Asimismo, la reacción en común ante el texto comportaba un elemento de unidad entre iguales²⁵.

Eso quedó expresado en las tragedias y en las comedias sentimentales. Este género, nacido en Inglaterra en la centuria anterior, atacó la corrupción al tiempo que sugería un nuevo código moral basado en la amistad, la tolerancia, la humanidad y la benevolencia. Ese ambiente sentimental también propició el surgimiento del melodrama, que, en opinión de Buckley, prosperó en el torbellino de la Revolución francesa y en el consiguiente estado de ansiedad emocional provocado por la alteración del orden social existente. Las tramas dramáticas se centraron en las luchas emocionales entre el bien y el mal, que, según la crítica inglesa contemporánea Joanna Baillie, permitían una comprensión más aguda del comportamiento humano. Asimismo, conllevaban un núcleo duro moral, ya que, con independencia de sus desenlaces trágicos o felices, el equilibrio moral y social quedaba restaurado²⁶.

El modelo de espectador anhelado incluyó, por tanto, personas participativas a través de la observación y sentimentales, capaces de convertirse en jueces de lo acontecido en escena. La participación había sido estimulada por los cambios en la arquitectura teatral, porque los asistentes veían mejor la escena. A lo largo del siglo XVIII se sustituyó la perspectiva frontal por la oblicua en las decoraciones. Mediante la primera, solo los espectadores sentados en el centro, es decir, el rey y sus allegados, veían correctamente, mientras que los demás contemplaban una realidad deformada. Con la segunda, los puntos de fuga quedaban fuera de escena con lo que no se representaba la idea de infinito y el paisaje se humanizaba; asimismo, el público sentado en los laterales no veía una realidad deformada, los actores podían moverse más por el fondo de la escena (porque no quedaban desproporcionados como en el caso de la frontal donde se rompía la ilusión) y el espectador podía desarrollar su imaginación a partir de los puntos de fuga²⁷.

²⁵ Jim Davis, "Looking and Being Looked At: Visualizing the Nineteenth-Century Spectator," *Theatre Journal* 69-4 (2017): 515-534. David Denby, *Sentimental narrative and the social order in France, 1760-1820* (Nueva York: Cambridge University Press, 1994), 80.

²⁶ Fátima Coca Ramírez, "La influencia de la "comedia sentimental" en la poética del "drama histórico" y de la "tragedia neoclásica" a principios del siglo XIX en España," *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 8 (2000): 115-130. Matthew S. Buckley, "Refugee Theatre: Melodrama and Modernity Loss," *Theatre Journal* 61 (2009): 175-190. Joanna Baillie, *A serie of plays in which is attempted to delineate the stronger passions of the mind* (Londres: T. Cadell, 1798) https://books.google.es/books?id=pqANAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_e_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, 41 (consultado en junio 2019).

²⁷ Javier Navarro de Zubillaga, "Entre dos luces. La evolución de la escenografía," *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 19(2013): 253-279.

El espectador atento y sentimental juzgaba moralmente a los personajes, se emocionaba, sufría con ellos y valoraba las situaciones. La escena se convertía en un tribunal donde los espectadores no solo juzgaban a los protagonistas de las obras sino a sus compañeros de audiencia, mediante la fiscalización de sus gestos y silencios que desvelaban su sufrimiento, es decir, su bondad. Un sentimentalismo parecido afectó a la misma justicia, cuando se decidió teatralizar las penas de muerte en público para que los asistentes comprendiesen su propia fragilidad. No es casualidad, por tanto, que en la utopía de Louis-Sébastien Mercier *L'An deux mille quatre cent quarante*, que presentaba una sociedad regida por los sentimientos, el protagonista dedicase varias páginas a relatar una ejecución pública cuyas máximas dosis de intensidad se producían con el arrepentimiento público del criminal y la consiguiente emoción de los asistentes²⁸.

Quizás por eso no fue casual que al final del periodo contemplado el moderado *El Español* conectase el teatro con los tribunales al inaugurar una sección en el periódico en la que se relataban en forma dialogada ejemplos de juicios acontecidos para que se viese “la realidad” y el ciudadano se ilustrase

La escuela mejor del hombre es el hombre mismo. Esta verdad que dio origen al teatro cuya índole conocieron inmediatamente los griegos, puesto que el uso primitivo que de él hicieron fue pintar en sus tragedias las desventuras y horror que acompañaban siempre a los tiranos para que nadie al menos envidiara su suerte, y así de antemano se viese defendida su libertad [...]. El teatro que vamos a considerar, no es el frío de las costumbres sujetas y tiranizadas por las reglas, ni el horroroso de las pasiones exageradas hasta el frenesí y el delirio; en una palabra, no será la encantada imaginación del poeta, sino la desnuda realidad de los hechos, expresión de los sentimientos del hombre. Así, no serán perdidos los afectos que hagan renacer en nuestra alma las escenas que contemplemos, y nos harán por el contrario velar sobre nosotros mismos y sobre aquellos que puedan influir en la modificación de nuestra existencia. A medida que las instituciones de un pueblo van siendo mas libres; mas civil, mas pública, va siendo también la vida de sus habitantes, y por consiguiente sus costumbres²⁹.

Ese ideal de público se vio truncado en gran medida por lo ocurrido en las salas. La atención del público era dispersa, a veces por intereses ajenos al espectáculo, como hemos señalado. También con frecuencia las obras ya se conocían al haberse leído previamente o visto muchas veces porque las compañías las incluían repetidamente en su repertorio, lo que hacía innecesario un seguimiento continuo de la representación salvo de aquellos momentos que más interesaban por la calidad del texto o de los actores.

²⁸ Para el teatro como una corte de justicia, véase Scotts Brysson, *The chastised stage* (Saratoga: Anma Libri, 1991), 10. Louis-Sébastien Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante* (Londres, 1771), 84 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6571684d/f9.image> (consultado el 22 de junio de 2019).

²⁹ *El Español*, 1 de noviembre de 1835.

Por otra parte, la jerarquía del discurso aparecía realmente rota, pues las obras principales, aquellas que debían albergar el componente moral, venían intercaladas con tonadillas, sainetes, acrobacias circenses, bailes y experimentos científicos, que rompían la concentración del público. El propio Moratín tuvo que recurrir a todas sus influencias para conseguir que todos los demás elementos del espectáculo se agrupasen una vez acabadas sus piezas con el fin de que su mensaje no quedase diluido. Asimismo, los ataques de los neoclásicos no consiguieron truncar el predominio de los sainetes, los dramas históricos, ni siquiera de los autos sacramentales o las comedias de magia, pese haber sido prohibidos en 1765 y 1788, respectivamente. Frente al modelo de regulación ilustrado, sobrevivió un teatro comercial, cuyo éxito residía en la presencia de tipos próximos al público asistente y en una puesta en escena efectista, facilitada por el gran desarrollo de la escenografía española del momento. Un teatro de emociones y entretenimiento que usaba como herramientas todo lo proscrito por el reformismo teatral: entradas y salidas, desfiles, duelos, batallas e incluso naumaquias, o la explotación de todos los recursos disponibles en la arquitectura teatral: laterales, bastidores y sótanos. Medios que promovían la participación del público, pero no la del juez que lloraba discretamente y asimilaba verdades sino la activa de quienes vitoreaban o insultaban. Incluso los géneros nobles acabaron contaminados por el vendaval comercial. Los dramas históricos, escritos por autores como Comella, introdujeron desde finales del siglo XVIII elementos melodramáticos junto a personajes que se expresaban en un lenguaje popular; y la misma comedia sentimental incorporó numerosos elementos efectistas³⁰.

EL TEATRO FOCO DE OPINIÓN PÚBLICA

La certeza sobre las posibilidades propagandísticas del teatro fue compartida desde diferentes posiciones políticas en el periodo considerado. Moratín lo vislumbró bien tras su experiencia en la Francia revolucionaria. Asustado por los acontecimientos parisinos, encontró en las obras teatrales un medio de transmitir mensajes en pro de la obediencia y el orden social. Durante la Guerra de la Independencia los josefinos hallaron en él una forma de afianzar el régimen de José Bonaparte. Los teatros reabrieron poco después de la llegada del monarca a la capital, quien prodigó su presencia como un gesto para dignificar la actividad. El programa reformista y regenerador de la nueva dinastía recuperó las propuestas ilustradas, señaladas anteriormente. Al tiempo abundaron los panegíricos al rey y a sus políticas; no obstante, fueron los patriotas quienes tuvieron más éxito a través de piezas de exaltación patriótica³¹.

³⁰ Los problemas de Moratín, en José María Sala Valldaura. "Popular theatre and the Spanish stage, 1737-1798," en *A History of Theatre in Spain*, eds. María M. Delgado y David T. Gies (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 134-156.

³¹ Carta de Moratín a Godoy de 1 de octubre de 1797, en René Andioc, *Teatro y sociedad* (Madrid: Castalia, 1987), 517. Juan López Tabar, *Los famosos traidores* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001), 38-42. El

En general, los sectores más reaccionarios desconfiaron del teatro. La Inquisición nunca descuidó su papel censor mientras funcionó. Por ejemplo, en 1814 el inquisidor expresaba en carta al corregidor su disposición, pese a hallarse enfermo, a impedir la representación de aquellas «obras malignas» que, sin estar prohibidas expresamente por las leyes eclesiásticas y civiles, eran igualmente perniciosas. Un año antes, un periódico reaccionario vinculaba el «drama de la revolución» con la enfermedad provocada por las «marionetas democráticas». Con el regreso de Fernando VII, la censura revivió y, por ejemplo, el Ayuntamiento y el clero de Murcia consiguieron la aprobación de una real orden en noviembre de 1814 que transformaba los teatros de la ciudad en escuelas de Educación Primaria³².

Sin embargo, aquellos recelos no impidieron su uso como arma política dentro del campo absolutista. Algunos ejemplos citados anteriormente nos indican que existió un teatro en espacios informales, impulsado por nobles y otras fuerzas vivas locales. Nacido durante la Guerra de Independencia contra los franceses, continuó en el conflicto contra los liberales. Aunque Salgues ha encontrado diferencias de fondo pues el teatro revolucionario habría animado al público a participar más allá de la asistencia, su lenguaje compartió muchos elementos con el de estos últimos, pues el enfrentamiento se expresó menos en la confrontación de postulados políticos que en rebajar moralmente al enemigo, al que se consideró en ambos casos un sujeto inmoral, con descripciones de los absolutistas como locos, y de los revolucionarios, como acalorados, levantiscos y jacobinos, que «olían a azufre»³³.

Durante la monarquía absoluta de Fernando VII se concibió el teatro como un espacio de representación del poder, continuando la tradición del siglo XVIII. Los momentos significativos en la vida de los monarcas (natales, matrimonios, cumpleaños) fueron adornados con funciones teatrales. En una loa escrita para conmemorar la paz firmada en 1801 tenía lugar un debate entre los dioses Atenea y Apolo. Este defendía el reparto de la riqueza mientras que la primera sostenía la desigualdad natural. Al final, Júpiter pedía a la diosa que se asentase en España, lo que permitiría un futuro ilustrado de riqueza bajo los reyes. En *El Templo de la paz II*,

uso del teatro en ambos bandos, en Ana María Freire López, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo* (Madrid: Iberoamericana, 2009).

³² La carta del inquisidor, de 7 de noviembre de 1814, en AVM, Corregimiento, 1/24/20. *Procurador General de la Nación y el Rey*, 13 de mayo de 1813. J.M.J., *Representación que un eclesiástico de esta ciudad hizo a su muy ilustre ayuntamiento, acuerdo de este y decreto de nuestro amado Soberano y Señor de que se prohiban las representaciones cómicas en esta ciudad y se destine el teatro a otro establecimiento decente y útil* (Écija: Joaquín Chaves, 1814).

³³ Para el lenguaje moral, véase María de las Mercedes Romero Peña. “Nacimiento del teatro político: la lucha en el escenario de serviles y liberales,” en *Lecturas del Pensamiento Filosófico, Estético y Político*, eds. María del Carmen García Tejera, Isabel Morales y otros (Cádiz: Universidad, 2007), 41-52. Marie Salgues. “La fiesta del absolutismo: una celebración al cuadrado,” en *El desafío de la revolución. Reaccionarios, antiliberales y contrarrevolucionarios (siglos XVIII y XIX)*, eds. Pedro Rújula y Javier Ramón Solans (Granada: Comares, 2017), 237-248. Antonietta Calderone. “El lenguaje de la libertad en el teatro político y patriótico del primer tercio del siglo XIX,” en *1808-1812: los emblemas de la libertad*, eds. Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer (Cádiz: Universidad, 2009), 25-61.

escrita para ser representada en el coliseo de la Cruz en 1815 por el cumpleaños del rey, España saludaba a unas ninfas que esparcían flores cantando loas a Fernando VII. Aparecía el Tiempo y España le pedía que transmitiese a las edades venideras las virtudes de Fernando VII y la infamia de Napoleón. La pieza continuaba con un canto a la constancia del rey, quien pese a haber sido engañado por su inocencia en Bayona, había «cortado el vuelo francés», siendo un ejemplo para Europa. Igualmente, en *La anarquía vencida* se narraba la lucha entre la Anarquía y España, ayudada por Francia. Aparecía en escena un retrato de Angulema, comandante del ejército de los Cien Mil Hijos de San Luis, alrededor del cual bailaban soldados españoles y franceses vitoreando al militar y al rey Fernando³⁴.

Los liberales también otorgaron relevancia a la escena. El teatro cuadró bien con los ideales del primer liberalismo, pues las salas eran un lugar perfecto donde educar a una ciudadanía virtuosa, ejecutar y representar el ideal de una comunidad homogénea y unida por lazos emocionales; al tiempo los ciudadanos podían ejercer en su seno la función de vigilancia atribuida a la ciudadanía frente a los enemigos de la libertad. Quizás por ese motivo las Cortes de Cádiz elevaron el estatus de los actores. Por su parte, durante el Trienio Liberal las Cortes decretaron el arreglo de los teatros para que las representaciones fuesen «acordes a la Nación heroica», ofreciendo «rasgos de virtudes cívicas y altos ejemplos de gloria nacional». A tal efecto, se estipuló que hubiera al menos un teatro en cada provincia, se obligó a los empresarios a organizar funciones patrióticas que «elevaran el espíritu público», y se promovió el patrocinio público, eliminando cargas económicas absurdas sobre las salas exhortando a los ayuntamientos a proporcionar recursos³⁵.

UN ESCENARIO POLITIZADO Y EMOCIONAL

Los ideales liberales, la inestabilidad y la movilización existentes en el periodo de las revoluciones liberales favorecieron la politización de algunas de las prácticas observadas por el público teatral, con el consiguiente enfrentamiento alrededor de la escena. En Francia, donde había imperado la censura durante la monarquía borbónica, tras la revolución se aprobó la libertad de teatros en 1791. Sin embargo, pronto surgieron partidarios de aplicar restricciones con el fin de que sólo se estrenaran obras de contenido patriótico y se observase una conducta apropiada. Según Susan Maslan, la pugna por establecer la censura a lo largo del proceso revolucionario reflejó el intento de imponer un modelo de democracia representativa frente a la directa. Algo patente en el rechazo del presidente Barère a que el público pudiera asistir libremente e interrumpir a los oradores en la Asamblea Nacional con el argumento de que esta no era un teatro. Igualmente, como ha señalado David Worrall, en Inglaterra existió una lucha entre los partidarios del monopolio de los

³⁴ Biblioteca Municipal de Madrid, Tea, 1-187-29: *Loa para celebrar la paz general en el coliseo de la calle de El Príncipe*, 1801. Anónimo, *El Templo de la paz II* (Madrid: Imp. que fue de García, 1815). Anónimo, *La anarquía vencida. Loa alegórica al Duque de Angulema* (Madrid: Imp. Sancha, 1823).

³⁵ El decreto de las Cortes sobre el arreglo de los teatros, aprobado por Real Orden de 3 de noviembre de 1822, en AVM, Secretaría, 2/470/62.

teatros reales y quienes amparaban la libertad de representación y un teatro de carácter comercial, refugio de toda una cultura política radical en los años del cambio de siglo, enfrentada a la censura y a las redadas de la policía. En Alemania Wagner ha abordado los esfuerzos de control de la opinión pública emprendidos por el Estado prusiano mediante la censura sobre los teatros privados y comerciales. Finalmente, Goldstein ha señalado el peso de la censura en toda Europa y las formas de eludirla que incluyeron actuaciones basadas en la improvisación y en los juegos de palabras, así como aplausos y silbidos de las audiencias que otorgaban significado político a frases aparentemente inocuas³⁶.

En España el conflicto fue menos nítido durante la Guerra de Independencia, quizás, porque las necesidades de movilización militar impulsaron el recurso a todo tipo de mecanismos favorecedores del entusiasmo popular. A lo largo del conflicto, el teatro, al ser un lugar de aglomeración de personas, sirvió de foco de recepción de noticias sobre el conflicto y de despliegue de sentimientos patrióticos. En ese sentido, *El Conciso* transmitía una cierta envidia por la práctica de la escena francesa, donde las obras acababan con el canto de la *Marsellesa*. En junio de 1813, el jefe político de la provincia anunciaba antes de la representación el paso del río Ebro por el ejército español en la marcha hacia el norte en persecución de los franceses, lo que era recibido con entusiasmo y vítores por el pueblo de Madrid. En septiembre de 1814 el capitán general de Andalucía asistía a una función organizada en su honor, siendo recibido por los espectadores con estruendosos aplausos. Junto a los vítores, las canciones fueron uno de los medios de participación más habitual y de creación de una identidad colectiva. *El Conciso* narraba la sesión nocturna de un teatro, los aplausos del público y las múltiples demostraciones de alegría y gratitud. Se habían cantado himnos patrióticos y coplillas en la sala abarrotada en contra de la firma de un armisticio con los franceses. Según el periódico, los cantos habrían puesto fuera de sí a los espectadores, quienes habían insistido en repetirlos. En agosto se conmemoraba el año del levantamiento del asedio a Cádiz con una función en la que se cantaba la pieza *El dos de mayo. ¡España!*, en cuyas estrofas se recordaba el juramento del pueblo español en defensa de su libertad. Meses más tarde volvía a cantarse esa marcha nacional al recibirse la noticia de la expulsión de los franceses de Navarra. En el ambiente patriótico se exigía la prohibición de representar obras francesas el 2 de mayo o que las actrices llevaran ropas de ese país. A veces, no obstante, la participación suponía el enfriamiento de ese patriotismo y apuntaba al mantenimiento de las costumbres habituales en épocas de paz. Así, *El Conciso* comparaba con malestar la abundancia de obras de argumento patriótico exhibidas

³⁶ Susan Maslan, "Representation: Theater and Democracy in Revolutionary France," *Representations* 52 (1995): 27-51. David Worrall, *Theatrical Revolution. Drama, Censorship and Romantic Period Subcultures 1773-1832* (Nueva York: Oxford University Press, 2006), 10, 25 y ss. y 230. Meike Wagner, "De-monopolizing the Public Sphere: Politics and Theatre in Nineteenth-Century Germany," *Theatre Research International*, 37-2 (2012): 148-162. Robert Goldstein, "Political Theater Censorship in Nineteenth-Century in Comparative European Perspective," *European History Quarterly*, 40-2 (2010): 240-265.

en Madrid con la situación de Cádiz, donde la gente iba al teatro a hacer tertulias y no a escuchar las piezas³⁷.

Durante el Trienio Liberal, el teatro fue escenario de un conflicto no solo entre liberales y absolutistas, sino también dentro de aquéllos. La movilización impulsada por los liberales exaltados encontró su reflejo en las salas mediante la proliferación de demandas de un pleno acceso. En junio de 1820 el rey derogaba la real orden de 1817, citada anteriormente, que prohibía la concurrencia de los soldados con los oficiales en las lunetas. Dos meses más tarde en el *Diario constitucional de Barcelona* se denunciaba a un teatro particular por no admitir a una menestrala y se recordaba que la «única superioridad era la de la ley». Unido a esto se pedía acabar con los privilegios, y el *Diario Mercantil de Cádiz* recogía la polémica de una empresa teatral con el alguacil del juzgado y su exhortación a poner fin a los privilegios de las castas del pasado de entrar gratis al teatro. La libertad alcanzaba a los actores cuando las compañías de «cómicos de la legua», que actuaban tradicionalmente por los pueblos, representaban en la propia Madrid, alegando la igualdad de todos. También se buscó eliminar las restricciones del calendario, en particular las existentes durante la Cuaresma, precisamente una época en que los amos pagaban la asistencia de sus criados a las salas. El deseo de extender la audiencia alcanzaba al género, como también señalábamos. Aquí se incluía la petición de los empresarios teatrales de Barcelona de mejorar la comodidad de las sillas y los cojines con el fin de evitar a las mujeres ir a los palcos, más costosos, e incrementar la asistencia a las salas con el consiguiente progreso de las costumbres, «como reclamaba la igualdad»³⁸.

El debate sobre la exclusión se hizo más patente cuando, al igual que hemos referido para otros países, los sectores moderados del liberalismo español comenzaron a apostar por un modelo de régimen representativo, agrupado en torno a una minoría de elegidos encargados de expresar la voluntad de la nación. Ese debate conllevó la eliminación de lo teatral en otros ámbitos políticos. Ya en septiembre de 1810 el reglamento del Congreso limitaba el acceso del público al hemiciclo. En el Trienio se prohibieron las sociedades patrióticas, consideradas por los liberales más radicales un mecanismo básico en la consolidación del régimen político por su papel a la hora de instruir y de ejercer una vigilancia sobre los gobernantes. *El Censor* pretendía eliminar la teatralidad de los discursos, exigiendo que fuesen «leídos y no declamados»³⁹.

³⁷ *El Conciso*, 26 de noviembre de 1811. El anuncio del triunfo militar, en *El Conciso*, 29 de junio de 1813. Los vítores al capitán general, en *El Mercurio Gaditano*, 22 de septiembre de 1814. *El Conciso*, 4 de julio de 1813. En el mismo periódico, 24 de julio de 1813 las limitaciones a lo francés y los lamentos por las tertulias teatrales, 17 de octubre de 1813.

³⁸ Para la real orden de 8 de abril de 1817, véase AVM, Corregimiento, 1/85/73 1-8-39. *Diario constitucional de Barcelona*, 2 de agosto de 1820. *Diario Mercantil de Cádiz*, 17 de diciembre de 1820. Las reivindicaciones de los cómicos de la legua, en *Correo Constitucional, Literario, Político y Mercantil de Palma*, 28 de abril de 1822. La apertura en Cuaresma, en *Diario Constitucional de Barcelona*, 21 de febrero de 1822; en el mismo periódico del 22 de noviembre de 1822 la petición de los empresarios barceloneses. *Diario Mercantil de Cádiz*, 4 de febrero de 1821.

³⁹ *El Censor*, 6 de octubre de 1821.

Frente a las posiciones más moderadas, los exaltados defendieron la participación activa, junto al encarecimiento de la labor de vigilancia del pueblo sobre el proceso político, emulando a los jueces. En una controversia con *El Censor*, el *Diario Mercantil de Cádiz* sostenía el derecho a expresar las opiniones y a silbar los malos espectáculos. Es decir, esa vigilancia se expresaba de forma colectiva, con lo que se alejaba de los modelos de conducta en el patio de butacas, añorados por los ilustrados, y se acercaba más a las actitudes típicas del teatro popular contemporáneo. No fue casualidad, por tanto, que uno de los periódicos más importantes del liberalismo radical del periodo se llamase *El Espectador*, inspirado en *The Spectator* londinense, conocido por su fundador Evaristo San Miguel durante su exilio británico. Su vocación teatral, además de en su cabecera, quedaba patente en su primera editorial, en la que comparaba el universo con un vastísimo teatro, proclamaba su intención de convertirse en espectador y de ocuparse con criterios igualitarios con el mismo interés de «la choza del labrador y del congreso nacional»⁴⁰.

La participación incluyó, al igual que en la Guerra de la Independencia, las exclamaciones y cantos, pero adquirió dimensiones nuevas porque ya no existía un enemigo exterior común. Entre los sectores liberales el teatro pasó a ser lugar de reafirmación de la libertad y de lucha, convirtiéndose el patio en escenario de batallas simbólicas contra la autoridad. Quizás por eso, el *Diario de Barcelona* mostraba su satisfacción porque las obras teatrales representadas en Cádiz, Almería, Reus, Tarragona, Barcelona, Sevilla o Málaga habían permitido a los «verdaderos liberales» descubrir el valor de las virtudes cívicas. En el relato de la vida del general liberal Torrijos, su viuda contaba la asistencia del matrimonio a la representación de la obra *Enrique III de Castilla*, cuya defensa de los fueros y su moralidad habían provocado el entusiasmo de la audiencia. Este había crecido al hacer su entrada de manera repentina el general Riego, ídolo de los sectores más radicales y enfrentados al Gobierno. En ese momento se habían cantado himnos en su honor. El público había increpado al jefe político por su negativa a que se cantase en la sala el Trágala, canción reivindicativa de los liberales exaltados. La tensión había crecido por momentos y la multitud había estado a punto de linchar al renuente jefe político, si bien la intervención del propio Torrijos los había apaciguado. En el mismo sentido, el sueño de una comunidad política regida por una voluntad común y unánime, tan querida por un pensamiento democrático apegado a una visión sentimental, también se escenificó en las salas. Tras la restauración del régimen liberal en 1820, el *Diario Mercantil de Cádiz* informaba de que, mientras actores y actrices cantaban el himno nacional para conmemorar el aniversario de la evacuación de Cádiz por los franceses, el pueblo había comenzado a exigir que lo hicieran también las señoras de los palcos, pertenecientes a las clases altas⁴¹.

⁴⁰ *Diario Mercantil de Cádiz*, 4 de febrero de 1821. *El Espectador*, 14 de abril de 1821.

⁴¹ *Diario de Barcelona*, 7 de julio de 1823. Luisa Sáenz de Viniegra de Torrijos, Condesa de Torrijos, *Vida del general D. Jose María Torrijos y Uriarte* (Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa 1860), I, 68. La idea de una democracia sentimental, en Maurizio Ridolfi, *La democrazia radicale nell'ottocento europeo. Forme della politica, modelli culturali, riforme social* (Milán: Feltrinelli, 2005). *Diario Mercantil de Cádiz*, 26 de septiembre de 1820.

Ese sueño de unidad surgía de forma aparentemente espontánea. Así, durante la guerra contra los absolutistas, un actor detenía la función al recibir nuevas de la conquista de Lérica por el ejército liberal y entonaba canciones patrióticas, acompañadas por la audiencia. De la misma manera, los espectáculos eran ocasionalmente interrumpidos para pedir ayuda económica en apoyo de la «causa de la libertad». Paralelamente, se afianzaba la participación de las mujeres, asociada a su naturaleza sensible y a su belleza. *El Espectador* las incitaba a convertirse en un verdadero «coro griego», capaz de inspirar con sus cantos a los hombres en la defensa de la Constitución. En esa misma obra, la enérgica actriz Teresa Samaniego, a pesar de no tener ningún papel en la pieza, subía a escena durante su transcurso y cantaba en favor de la libertad⁴².

Por su capacidad para aglomerar personas, el teatro se convirtió en foco de resistencia. El *Diario de Menorca* informaba de que, ante los rumores de desórdenes en Barcelona por pugnas entre militares y asaltos a almacenes de alimentos, se decidía preparar una sesión con la obra *Lo que es Constitución* aderezada con cantos patrióticos:

Ayer vimos con satisfacción y compartimos el entusiasmo del pueblo en el Coliseo, este pueblo verdaderamente idólatra de la libertad y del Código precioso de nuestras leyes, con motivo de los himnos patrióticos que se cantaron análogos a las circunstancias del día. La llama patriótica fue suficiente para inflamar el corazón más apático e indiferente. Una enorme multitud unida en las galerías y en el patio repetía con sinceridad el último verso del himno que expresaba el ideal de la libertad: ¡nunca más encadenados!; y ese nunca más retumbaba como un trueno en el Coliseo, aterrorizando a la tiranía y a sus esbirros [...] ¡Almas infames, prestas a dividir! Corazones desalmados, ¡no sigáis indiferentes al peligro que amenaza a vuestra patria! Contemplad la conmovedora escena; observad que la traición jamás logrará dividir a un pueblo libre, comprometido a morir antes que rendirse al yugo despótico⁴³.

Después del triunfo revolucionario en los 1830, el nuevo Estado liberal se alejó de las expresiones más radicales del liberalismo temprano, rescató las normas ilustradas y su deseo de controlar las audiencias. El modelo arquitectónico italiano predominante no eliminó completamente los palcos, pero sí redujo su aislamiento. De esta manera, se mantuvo la jerarquía al tiempo que se intensificó el control social. Se respondió, así, a los gustos de la clase media emergente, que anhelaba ver y ser vista con cierta intimidad en el espectáculo teatral. Se creó la Escuela de Música y Arte Declamatorio para conseguir actores preparados y disciplinados que eludiesen los vicios que conducían al desorden de los auditorios. Según Álvarez Barrientos, tales cambios estuvieron inmersos en el proceso de nacionalización del teatro, pues se defendió la existencia de una declamación española, que debía ser protegida de las

⁴² Los cantos por el triunfo en Lérica, en *Diario Constitucional de Barcelona*, 21 de mayo de 1822. Las colectas, en *Diario Mercantil de Cádiz*, 2 de julio de 1820. *El Espectador*, 4 de mayo de 1821.

⁴³ *Diario de Menorca*, 1 de marzo de 1821.

francesa e italiana. El Real Decreto de 30 de noviembre de 1833 ordenó a los subdelegados de Fomento que, mientras se reformaba el teatro de su «deplorable estado», prohibiesen las obras inmorales corruptoras de las costumbres. La legislación del momento mostró una orientación represiva, tendente a evitar la repetición de lo ocurrido en el Trienio, como demostraba una real orden de 1836 donde se recomendaba que el teatro no excitase las pasiones políticas. Al mismo tiempo, las luchas entre ambos liberalismos tuvieron un impacto lingüístico, como quedó demostrado en el hecho de que en los años siguientes los manuales de retórica se empeñasen en establecer preceptos sobre cómo actuar y representar, insistiendo en la necesidad de evitar exageraciones y animando a los actores a no perder el control de sus actos. Simultáneamente, se mantuvo el papel propagandístico en apoyo del poder. En 1834 los festejos conmemorativos de la aprobación del Estatuto Real culminaban con una obra nocturna en la que se vitoreaba a la regente. Meses más tarde en *El Artista* se recogía la función en el Teatro de la Cruz en la que autores como Ventura, Bretón o Espronceda habían compuesto odas a la regente entre el delirio del público⁴⁴.

En cualquier caso, los intentos de controlar las salas teatrales no modificaron completamente unos comportamientos reiterados en ocasiones hasta el último cuarto del siglo XIX. En definitiva, el teatro fue un lugar preponderante de sociabilidad con múltiples dimensiones. Funcionó como sitio de diversión, de exhibición y representación social. En su seno se experimentó la tensión entre los intentos de control, orientados a civilizar y a impedir veleidades radicales, y unas prácticas comunes que resistieron las medidas gubernamentales y canalizaron en épocas de crisis las demandas políticas de ciertos sectores. De esa manera, se convirtió en foco de una opinión pública, capaz de criticar y fiscalizar al poder por medio de los gritos y de la representación. El género dramático propició la conformación de un espacio emocional en el que todo era posible: vislumbrar y reafirmar una realidad alternativa a la existente, contar y hallar desenlaces en la historia pasada, diferentes a los ocurridos, e, incluso, forjar una comunidad fraternal, siquiera efímera, fundamentada en sentimientos compartidos.

⁴⁴ El modelo mixto de edificio teatral, en Juan P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX* (Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2009) 226. Álvarez Barrientos, *El actor borbónico* (Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2019) 405-414. Joaquín Bastús, *Curso de declamación o arte dramático* (Imp. y Librería de Salvador Manero, 1865 (obra de 1834), 146. AVM, Corregimiento, 1/65/49. *El Artista*, 22 de octubre de 1835.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Barrientos, Joaquín, “Sobre el arte escénico en el teatro español del siglo XVIII”, en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, eds. Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (Lérida: Universitat de Lleida, 2012), 227-238.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, *El actor borbónico (1700-1831)* (Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2019).
- Andioc, René, *Teatro y sociedad* (Madrid: Castalia, 1987).
- Anónimo, *Una función cerca de Cádiz*, 1823, Biblioteca Municipal de Madrid, Mss, tea 1-181-11.
- Anónimo, *Loa para celebrar la paz general en el coliseo de la calle de El Príncipe*, 1801.
- Anónimo, *El Templo de la paz II* (Madrid: Imp. que fue de García, 1815).
- Anónimo, *La anarquía vencida. Loa alegórica al Duque de Angulema* (Madrid: Imp. Sancha, 1823).
- Anónimo, *El teatro sin actores* (Madrid: Imprenta de Repullés, 1814).
- Anónimo, *La función de la aldea. Loa que en la celebridad del día de nuestro agosto y católico monarca el Señor Don Fernando VII ha de representarse en el coliseo de la Cruz* (Madrid: Imp. que fue de García 1815).
- Arimón, Santiago, y Alejo García Góngora, *El Código del teatro* (Madrid: Centro de Publicaciones Jurídicas, 1912).
- Arregui, Juan P., *Los arbitrios de la ilusión: Los teatros del siglo XIX* (Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2009).
- Baillie, Joanna, *A serie of plays in which is attempted to delineate the stronger passions of the mind.* (Londres: T. Cadell, 1798)
https://books.google.es/books?id=pqANAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Blanning, Tim, *The culture of Power and the power of culture: old regime Europe, 1660-1789* (Nueva York: Oxford University Press, 2002).
- Ballesteros Dorado, Ana Isabel, *Manuel Bretón de los Herreros: Más de cien estrenos en Madrid* (Logroño: IER, 2012).

- Brysson, Scotts, *The chastised stage* (Saratoga: Anma Libri, 1991).
- Matthew S. Buckley, "Refugee Theatre: Melodrama and Modernity Loss," *Theatre Journal* 61 (2009): 175-190. <https://doi.org/10.1353/tj.0.0192>
- Cabo, Casimiro, *Memoria acerca del mejor orden de las compañías cómicas y método de crear un monte pío y colegio de educación teatral*, 1821, BNE, Mss. 12814.
- Calderone, Antonietta. "El lenguaje de la libertad en el teatro político y patriótico del primer tercio del siglo XIX," en *1808-1812: los emblemas de la libertad*, eds. Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer (Cádiz: Universidad, 2009), 25-61.
- Coca Ramírez, Fátima, "La influencia de la "comedia sentimental" en la poética del "drama histórico" y de la "tragedia neoclásica" a principios del siglo XIX en España", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 8 (2000), 115-130. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2000.i8.09
- Cowan, Brian. "Public Spaces, knowledge and sociability," en *The Oxford Handbook of the History of Consumption*, ed. Frank Trentmann (Oxford: Oxford University Press, 2012) <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199561216.013.0013>
- Curet, Francesc, *Teatros particulares a Barcelona en el segle XVIII^e* (Barcelona: Institució del teatre, 1935).
- Davis, Jim, "Looking and Being Looked At: Visualizing the Nineteenth-Century Spectator," *Theatre Journal* 69-4 (2017): 515-534. <https://doi.org/10.1353/tj.2017.0068>
- Demerson, Paula de, *María Francisca de Sales Portocarrero (Condesa de Montijo): una figura de la Ilustración* (Madrid: Editora Nacional, 1975).
- Denby, David, *Sentimental narrative and the social order in France, 1760-1820* (Nueva York: Cambridge University Press, 1994). <https://doi.org/10.1017/CBO9780511519499>
- Diderot, Denis, *Paradox sur le comédien* https://fr.wikisource.org/wiki/Paradoxe_sur_le_com%C3%A9dien
- Didier, Charles, *Une année en Espagne* (París: Librairie de Dumont, 1841).
- Eley, George. "Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century," en *Habermas and the Public Sphere*, ed. Craig Calhoun (Cambridge: MIT Press, 1992), 289-339.

- Elias, Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (Madrid: FCE, 1987 [obra de 1939]).
- Escobar Ramírez, Alfredo, *La sociedad española vista por el marqués de Valdeiglesias* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1957).
- Fernández de Córdova, Fernando, *Mis Memorias Íntimas*, (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1966).
- Freire López, Ana María, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo* (Madrid: Iberoamericana, 2009). <https://doi.org/10.31819/9783954879106>
- Goldstein, Robert, “Political Theater Censorship in Nineteenth-Century in Comparative European Perspective,” *European History Quarterly* 40-2 (2010): 240-265. <https://doi.org/10.1177/0265691410358935>
- Gómez de Requena, Nicolás, *Impugnación del teatro por una española* (Cádiz: edición propia, 1811).
- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública* (México: Gustavo Gili, 1984 [obra de 1962]).
- Holland, Elizabeth, *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland* (Londres: Longmans, Green, and Co, 1910).
- J.M.J., *Representación que un eclesiástico de esta ciudad hizo a su muy ilustre ayuntamiento, acuerdo de este y decreto de nuestro amado Soberano y Señor de que se prohiban las representaciones cómicas en esta ciudad y se destine el teatro a otro establecimiento decente y útil* (Écija: Joaquín Chaves, 1814).
- Jovellanos, Melchor Gaspar de, *Memoria sobre las diversiones públicas, escrita por D. Gaspar Melchor de Jovellanos, académico de número, y leída en junta pública de la Real Academia de la Historia el 11 de julio de 1796* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1812).
- Lilti, Antoine, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle* (Paris : Fayard, 2005).
- López de José, Alicia, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006).
- López Fando, Juan Manuel. *Disposición y ensayo de una comedia casera*, 1776, BNE, Mss. 14523/15.
- López Tabar, Juan, *Los famosos traidores* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001).

- Martí, Francisco de Paula, *La Constitución vindicada* (Madrid: Imprenta García, Benito y Cía, 1813).
- Maslan, Susan, "Representation: Theater and Democracy in Revolutionary France," *Representations* 52 (1995): 27-51. <https://doi.org/10.2307/2928698>
- Mercier, Louis-Sébastien, *L'An deux mille quatre cent quarante* (Londres: 1771), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6571684d/f9.image> (consultado el 22 de junio de 2019).
- Meriggi, Marco. "Corte e società di massa: Vienna 1806-1918", en *La Corte nella cultura e nella storiografia*, eds. Cesare Mozarelli y Giuseppe Olmi (Roma: Bulzoni, 1983), 135-165.
- Navarro de Zubillaga, Javier, "Entre dos luces. La evolución de la escenografía," *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 19 (2013), 253-279. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2013.i19.14
- Palacios, Emilio, y Alberto Romero Ferrer. "Entre la Revolución francesa y el silencio," en *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004).
- Quin, Michael Joseph, *A Visit to Spain; detailing the transactions which occurred during a residence in that country, in the latter part of 1822, and the first four months of 1823. With general notices of the manners, customs, costume, and music of the country* (Londres: Hurst, Robinson and Co., 1824).
- Ravel, Jeffrey S., "Le théâtre et ses publics: pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII siècle," *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 49-3 (2002): 89-118. <https://doi.org/10.3917/rhmc.493.0089>
- Ridolfi, Maurizio, *La democrazia radicale nell'ottocento europeo. Forme della politica, modelli culturali, riforme social* (Milán: Feltrinelli, 2005).
- Ríos Carratalá, Juan. "El teatro en casas particulares," en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, eds. Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (Lérida: Universitat de Lleida, 2012), 213-226.
- Romero Peña, María de las Mercedes. "Nacimiento del teatro político: la lucha en el escenario de serviles y liberales," en *Lecturas del Pensamiento Filosófico, Estético y Político*, eds. María del Carmen García Tejera, Isabel Morales y otros (Cádiz: Universidad, 2007).

- Sáenz de Viniegra de Torrijos, Luisa, Condesa de Torrijos, *Vida del general D. Jose María Torrijos y Uriarte* (Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa, 1860).
- Sala Valldaura, Josep M., *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo* (Lérida: Milenio, 2000).
- Sala Valldaura, José María. "Popular theatre and the Spanish stage, 1737-1798," en *A History of Theatre in Spain*, eds. María M. Delgado y David T. Gies (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 134-156. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511978623>
- Salgues, Marie. "La fiesta del absolutismo: una celebración al cuadrado," en *El desafío de la revolución. Reaccionarios, antiliberales y contrarrevolucionarios (siglos XVIII y XIX)*, eds. Pedro Rújula y Javier Ramón Solans (Granada: Comares, 2017).
- Santos, José, *Juego completo de diversión casera para Navidad y Carnestolendas: tragicomedia nueva, La Virtud aun entre Persas lauros y honores granjea, con dos loas y dos entremeses para siete varones* (Madrid: Imp. Blas Román, 1776).
- Simmel, Georg, "The Sociology of Sociability," *American Journal of Sociology* 55-3 (1949 [artículo de 1911]): 254-261. <https://doi.org/10.1086/220534>
- Szondi, Peter, y Michael Hays, "Theory of Modern Drama, parts I-II," *Boundary* 2,11-3, (1983), 191-230. <https://doi.org/10.2307/303010>
- Van Horn Melton, James, *La Aparición del Público durante la Ilustración Europea* (Valencia: Universidad de Valencia, 2009).
- Varey, John E., *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840* (Londres: Tamesis Books, 1972).
- Vaughan, Charles Richard, *Viaje por España en 1808* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1987).
- Wagner, Meike, "De-monopolizing the Public Sphere: Politics and Theatre in Nineteenth-Century Germany," *Theatre Research International* 37-2 (2012): 148-162. <https://doi.org/10.1017/S0307883312000053>
- Worrall, David, *Theatric Revolution. Drama, Censorship and Romantic Period Subcultures 1773-1832* (Nueva York: Oxford University Press, 2006).

Recibido: 14 de enero de 2020
Aprobado: 20 de febrero de 2020

**CUANDO EL REY FRANCISCO DE ASÍS PERDIÓ EL AURA REGIA.
CARICATURA Y VIDA COTIDIANA EN EL PARÍS DEL SEGUNDO
IMPERIO (1868-1870)**

Carlos Reyero
(Universidad Autónoma de Madrid)
carlosreyerohermosilla@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo analiza las caricaturas del rey Francisco de Asís, marido de la reina Isabel II de España, la mayor parte publicadas en revistas españolas inmediatamente después de su destronamiento en 1868. El estudio se centra en el contexto histórico, con objeto de demostrar que los dibujantes tuvieron en cuenta su vida cotidiana en París. Se inspiraron en sus ideas y venidas a través de la prensa (tanto española como francesa). Este estudio es también una oportunidad para revisar, con nuevos datos documentales, el periodo crucial de dos años que los monarcas pasaron en París antes de la caída del Segundo Imperio. El propósito principal es averiguar cuales fueron los aspectos más risibles de su personalidad y, en segundo término, cómo se reflejaron en la caricatura.

PALABRAS CLAVE: Francisco de Asís; Monarquía; Exclusión política; Imaginario social; Humor.

**WHEN KING FRANCISCO DE ASSIS LOST HIS ROYAL AURA.
CARICATURE AND EVERYDAY LIFE IN SECOND EMPIRE PARIS
(1868-1870)**

ABSTRACT

This paper analyses caricatures of King Francisco de Assis, husband of Queen Isabella II of Spain, mostly published in Spanish journals just after his dethronement in 1868. The study focuses on the historical context to prove that cartoonists took account of his everyday life in Paris. They got inspired by his comings and goings through the press (both Spanish and French). This essay is also an opportunity to revisit, with new documentary data, the crucial two-year period that the monarchs spent in Paris before the fall of Second Empire. The main purpose is to find out which were the most laughable aspects of his personality, and, secondly, how they are reflected in caricature.

KEYWORDS: King Francisco de Assis; Monarchy; Political exclusion; Social Imaginary; Humour.

Distintas investigaciones se han ocupado de las caricaturas producidas en España contra el régimen de Isabel II, en particular de la serie «Los Borbones en pelota», en las que tiene una relevante presencia el rey consorte¹. El objetivo de este trabajo es, por un lado, reflexionar específicamente sobre los procedimientos visuales de su caracterización como individuo, con referencias a esas y a otras caricaturas publicadas en distintos soportes tras la caída del régimen; y, por otro, confrontarlas con noticias de su vida cotidiana en el exilio, cuando el exrey se presenta ante la opinión pública, francesa y española, con una forma de vida distinta de la que había llevado hasta entonces. Esta nueva sociabilidad implica, en última instancia, la pérdida del aura regia, al menos tal y como se había entendido hasta entonces. Los datos manejados proceden, unos, de fuentes archivísticas, que suministran informaciones poco conocidas o mal transmitidas sobre su paso por la capital francesa durante los últimos años del Segundo Imperio; otros han sido extraídos de la prensa de París, donde se estableció, junto al resto de miembros de la Familia Real, así como de la prensa española. Se pretende con ello precisar la trayectoria seguida por el exrey entre 1868 y 1870 y el uso que de ella pudieron hacer los dibujantes satíricos.

Se trata de aplicar un método comparativo que ponga en relación hechos históricos coetáneos con invenciones caricaturescas, en el momento álgido de la crítica hacia su figura pública. La intención última es desentrañar qué grado de aproximación existió entre el conocimiento de la realidad y la construcción de una imagen distorsionada del personaje. Se pretende averiguar, en definitiva, cuales son y por qué los puntos más risibles de su personalidad y de su comportamiento que atraen al imaginario público, y cómo los procedimientos de la risa y de la burla condicionan el modo de caricaturizar.

Como se sabe, la Familia Real partió para su exilio en Francia desde San Sebastián, donde se encontraba de veraneo, el 30 de septiembre de 1868. Unos meses después, la revista satírica *Gil Blas* aludía al momento, ambientado en aquella ciudad, en el que un militar advertía a los reyes del hundimiento del régimen, como consecuencia de la derrota de las tropas gubernamentales en Alcolea. Acompañados

¹ Es la segunda figura más representada, después de la reina: aparece hasta treinta y seis veces. Isabel Burdiel (ed.), *Sem. Los Borbones en pelota* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012), 61. Sobre el tema véase: Robert Pageard, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredo (eds.), *Sem. Los Borbones en pelota* (Madrid: El Museo Universal, 1991); Jesús Rubio, “En torno a la autoría y a la primera difusión de ‘Los Borbones en pelota’,” *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos* 3 (1994): 65-91; María Dolores Cabra Loredo. “Sem y el burdel imaginario. Un estudio sobre los borbones en pelota,” en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada* (Madrid: CSIC, 1998), 38-46; Begoña Regueiro Salgado. “Los ‘Borbones en pelota’ y los Bécquer. Revisión crítica de su posible relación,” en *Campus Stellae. Haciendo caminos en la investigación literaria*, ed. Dolores Fernández López y otros (Santiago de Compostela: Universidad, 2006), 206-213; Mercedes Alcalá Galán. “Stupeur et tremblements. Estática de lo obscuro en ‘Los Borbones en pelota’,” en *Venus Veneranda II. Literatura erótica y modernidad en España*, ed. Adrienne L. Martin y José Ignacio Díez (Madrid: Universidad Complutense, 2008), 53-78; Jesús Rubio Jiménez y Javier Urbina. “Imagen y política: el inquietante mundo de SEM,” en *Simpósio sobre Literatura Popular 2011. Imágenes e Ideias: La Imaginatura* (Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2012), 104-188, <https://funjdiaz.net/imagenes/actas/2011literatura.pdf>, consultado el 20 de mayo de 2019.

del padre Claret, el todavía rey Francisco de Asís aparece encogido, en segundo término, aterrado por la situación (fig. 1)².



Fig. 1- Francisco Ortego, *En San Sebastián*, *Gil Blas*, 24 de diciembre de 1868

Durante las cinco semanas que pasaron en el castillo de Pau³ aprovecharon para organizar su establecimiento en París⁴. El primer problema que hubieron de resolver, como cualquier familia burguesa, fue el de la vivienda. El 26 de octubre de 1868 los reyes, todavía en el departamento de los Pirineos Atlánticos, firmaron un poder a favor del conde de Oñate, jefe de Gastos y Oficios de la Casa Real, con objeto de que este gestionase el alquiler de una vivienda en la capital francesa adecuada a sus necesidades⁵. Dos días después, el 28 de octubre, se suscribió en París un contrato entre los reyes, representados por Oñate, y Jeanne-Marguerite-Zoé Michon de Pierreclau, viuda del barón de Montaille-Ruffo, por el cual esta les alquilaba durante un año entero, a partir del 1 de enero de 1869, un hotel situado en el número 68 de la avenida de los Campos Elíseos, así como algunas dependencias del hotel contiguo que la propietaria se reservaba para su uso⁶. Cuando la prensa

² *Gil Blas*, 24 de diciembre de 1868.

³ María José Vilar García, "El primer exilio de Isabel II visto desde la prensa vasco-francesa (Pau, septiembre-noviembre 1868)," *Historia Contemporánea* 44 (2012): 242-279, <http://www.ehu.es/ojs/index.php/HC/article/view/6614/6052>, consultado el 20 de mayo de 2019. Véase también: Théodor Chastang, *Notice historique sur le château de Pau* (Pau: 1869), 56-57.

⁴ Además de otros trabajos de la autora, véase: Isabel Burdiel. "Historia de una desactivación: el exilio parisino de Isabel II (1868-1904)," en *El exilio español durante los siglos XIX y XX*, ed. Fernando Martínez, Jordi Canal y Encarnación Lemus (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Marcial Pons, 2010): 55-84.

⁵ Ante el notario Charles Beigbeder de Jurançon, localidad contigua a Pau, el 26 de octubre de 1868. Archives Nationales MC/ET/II/1151. En el documento, la reina firma por delante del rey, lo que no sucede en otros documentos posteriores.

⁶ El hotel contaba con planta baja y cuatro pisos, además de un pabellón de portería a la entrada, caballerizas y hangar. El alquiler incluía un pabellón entre el hotel contiguo, un pabellón en el jardín y los hangares de este. El contrato fue firmado por el conde Oñate, que se hospedaba en el hotel Belfort,

española anuncia el traslado, desde Pau a París, de la Familia Real, para cuya instalación provisional habían reservado el *Pavillon de Rohan* en la rue de Rivoli antes de emprender el viaje, se hace también eco de «los hoteles que han tomado en los Campos Elíseos», lo que demuestra un conocimiento público de ese contrato⁷. Un cronista llega a confundir ambas informaciones y dice que los reyes residirán en el hotel de Montailleur durante cinco semanas⁸.

La Familia Real, con toda su corte de servidores, llega a París el sábado 7 de noviembre de 1868. Se instalan, como tenían previsto, en el número 172 de la rue de Rivoli, que se corresponde con una «*maison meublée*» conocida como el *Pavillon de Rohan*⁹. La estancia tiene carácter provisional, «*interin se terminan los preparativos en los hoteles alquilados en los Campos Elíseos*»¹⁰, aunque se prolongó durante varios meses, sin que se tenga constancia de que llegasen a habitar esos hoteles que habían alquilado para todo el año 1869. La razón no fue otra que la adquisición de una mansión en la avenue du Roi de Rome, hoy avenue Kléber, seguramente por una oportunidad inesperada que se presentó. En efecto, el 14 de diciembre de 1868 se firmó el contrato de compraventa del hotel Basiliewski mediante una «*déclaration de command*», en la que actuó como intermediario, Edmont About, con objeto de ocultar la identidad de los compradores. Significativamente, en el documento de compra, el rey firma por delante de la reina¹¹. En París, los maridos están por encima de las señoras.

La noticia se recoge en la prensa de los días posteriores, incluyendo alguna anécdota, como la sorpresa que se llevaron Isabel y Francisco de Asís al ver tanta gente cuando entraron en el salón del notario, donde confirmaron la compra, que se resolvió en diez minutos¹².

situado en el número 15 la rue de l'Arcade, que pagó 35.000 francos de los 70.000 que costaba el alquiler. Como el conde no sabía francés, le fueron traducidos los documentos por el secretario de la embajada española. El contrato se firmó ante el notario Charles Saint-Ange Berceon (Archives Nationales MC/ET/II/1151)

⁷ *La Época*, 2 de noviembre de 1868.

⁸ *La Regeneración*, 3 de noviembre de 1868

⁹ No debe confundirse, como sucede en ocasiones, con el homónimo Pabellón de Rohan que forma parte del Palacio de Louvre, sino de un establecimiento hotelero. Véase: Karl Baedeker, *Paris. Guide pratique du voyageur* (París: 1860), 7. Al parecer, se trataba de un inmueble de cinco plantas, la primera de las cuales fue ocupada por la reina y sus hijos (Vilar, “El primer exilio”, 269). Una litografía titulada *Paris moderne. Les Tuileries, le Louvre et la rue de Rivoli* de esos años permite ver las construcciones frente al Louvre (Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FT 4-QB-370 (153); <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38793157h>).

¹⁰ *La Discusión*, 10 de noviembre de 1868.

¹¹ El documento recoge la ubicación precisa del edificio, sus límites y la adquisición del terreno por parte de Alexandre de Basiliewski el 29 de junio de 1864, así como el consentimiento de su esposa, Olga Bachsnéteff. Se fijó un precio de 130.000 francos más las cargas hipotecarias con las que contaba. Estas cargas fueron canceladas en fechas posteriores: la primera, por 8.000 francos, el 19 de junio y el 1 de julio de 1869 a un tal Mr. Fleury (compareció Salvador de Albacete, gentilhombre de S.M. la Reina); el 28 de julio y el 8 de agosto de 1870, por 18.000 francos, a Celestine Chapuis, viuda de Louis Auguste Masson; y el 31 de agosto de 1878, por valor de 40.000 francos al hijo de Mr. Fleury (compareció Gustave Loiré) (Archives Nationales MC/ET/II/1151).

¹² “Una veintena de personas, en efecto, estaban allí, y los compradores pudieron creer que era una costumbre francesa nacida de un exceso de desconfianza”. Entre esos curiosos estaba “un joven

UN HOMBRE IRRELEVANTE, SIMPLE Y DÉBIL NO MERECE SER REY

Aunque, en general, el imaginario que se configura del rey Francisco de Asís en Francia, tras anunciarse su casamiento con Isabel II, es el de un individuo distinguido, cabe llamar la atención sobre una ilustración que, tan solo un mes después de celebrarse el matrimonio, se publica en *Le Charivari* (fig. 2). Allí se le presenta como un hombre temeroso y resignado, «con un sombrero de algodón en la cabeza y una vela en la mano», después de haber visto como huye por la ventana su hermano don Enrique. Forma parte de un cuento titulado «Romancero Conjugal» [*sic*], que imagina una relación entre este y la reina, que, acaba por rechazarlo, mientras en la calle se comenta: «La reina se casa con su primo don Francisco que tiene voz de mujer»¹³.



Fig. 2- Caricatura de Francisco de Asís, *Le Charivari*, 6 de septiembre de 1846.

Por lo tanto, las formas de ridiculización literaria y visual que proliferan después de 1868 han de considerarse en relación con un clima precedente que, en Francia, se constata desde el mismo momento en que el personaje aparece en la escena pública.

En las caricaturas que aluden, de una u otra manera, a los primeros meses del exilio, se consolida la idea de que, en el marco de la Familia Real, Francisco de Asís no tiene capacidad de decisión, es decir, carece tanto de verdadero poder como de

periodista de muy pequeña talla, que la reina *reconoció*, aseguró él, después”, sin dar más detalles. Irónicamente el cronista anota que “la reina dijo que su causa ganaba terreno” (*Le Gaulois*, 21 de diciembre de 1868).

¹³ *Le Charivari*, 6 de septiembre de 1846. Como se sabe, don Enrique de Borbón, duque de Sevilla, fue uno de los pretendientes al trono.

cualquier posibilidad de imponer su voluntad; es simple –se comporta de manera boba, sin personalidad–; y su presencia física es irrelevante, derivada de su baja estatura, rasgo que se acentúa. En la medida en que la energía, la sagacidad y el porte distinguido son rasgos esenciales de un monarca moderno, Francisco de Asís se presenta como la antítesis. En Francia suele recordarse que, a pesar de su condición de rey, carecía de cualquier capacidad de intervención en asuntos políticos. Es significativo que periódicos prestigiosos como *Le Figaro* contribuyeran a alimentar ese imaginario, aunque no deje de subrayarse la bonhomía que se aprecia en su mirada y en su sonrisa y «su admiración inteligente hacia las obras de arte, preferentemente la pintura». Sin embargo, «el rey es pequeño, de baja estatura y redondeado [...]; se diría un jorobado sin chepa, todo él flotando en un paletó fuera de tallaje, de color avellana». Por si fuera poco, se incide en percepciones sensoriales no visuales de carácter negativo, tanto olfativas como acústicas. Así, se habla de la «pomada de olor agresivo que pretende provocar a las narices más descuidadamente indiferentes», con la que trata de domar «sus cabellos un poco encrespados, del color de su paletó»; y, sobre todo, de su voz, «que envidiarían los corifeos de la capilla Sixtina»¹⁴. Francisco Ortego le caracteriza expresamente como Juan Lanás, sinónimo de hombre pusilánime y de poco carácter, que luce las condecoraciones militares sin ninguna convicción (fig. 3)¹⁵.



Fig. 3- Francisco Ortego, *Juan Lanás*, *Gil Blas*, 27 de mayo de 1869

¹⁴ *Le Figaro*, 18 de abril de 1869.

¹⁵ *Gil Blas*, 27 de mayo de 1869.

Esta personalidad ridícula se pone de manifiesto, a través de la caricatura, en las situaciones más decisivas por las que pasa. Por ejemplo, en el momento de cruzar la frontera, donde se le presenta como el último títere de la comitiva¹⁶; o en una entrevista de González Bravo con Olózaga, embajador de España en París, donde se sitúa en segundo término, desdibujado (fig. 4)¹⁷.



Fig. 4- Daniel Perea, *En París*, *Gil Blas*, 13 de diciembre de 1868

Una interpretación parecida hacen los caricaturistas cuando colocan al rey ante Napoleón III o ante Carlos María de Borbón y Austria-Este, pretendiente carlista al trono de España. Por lo que se refiere al emperador francés, la prensa satírica se hace eco inmediatamente del apoyo que presta a los reyes exiliados, aunque en vano, como esa caricatura de Daniel Perea en la que Napoleón III aparece reparando una corona y advierte a la reina: «Señora, se ha roto por un sitio que no tiene compostura»¹⁸. En ella, Francisco de Asís está representado de nuevo en segundo término como si fuera un lacayo (fig. 5)¹⁹.

¹⁶ *¡La del bumol!*, Acuarela n° 29 de la serie de “Los Borbones en Pelota”. Véase: Rubio, En torno, 72.

¹⁷ La caricatura, titula *En París*, es obra de Daniel Perea. Tiene el siguiente comentario, que alude irónicamente a lo que Olózaga dice a González Bravo: “¡Muchas gracias! ¡Ni aunque yo hubiera ido a Madrid lo hubiera hecho mejor! ¡Repito!””, *Gil Blas*, 13 de diciembre de 1868.

¹⁸ *Gil Blas*, 25 de octubre de 1868.

¹⁹ La caracterización de Francisco de Asís es muy similar al dibujo que conserva la Biblioteca Nacional de España. DIB/18/1/8371

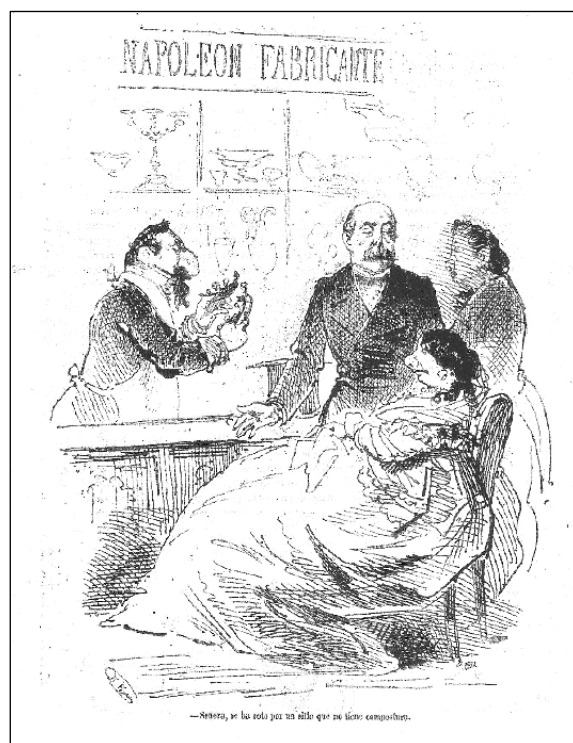


Fig. 5- Daniel Perea, *Napoleón fabricante*, *Gil Blas*, 25 de octubre de 1868.

De la atención que presta Napoleón III a los monarcas durante los primeros meses de su estancia en París hay bastantes noticias en los periódicos, lo que también explica, al menos en parte, su presencia en la caricatura. A principios del año 1869, cuando Francisco e Isabel todavía vivían en el *Pavillon de Rohan*, los visita, junto a la emperatriz y el príncipe imperial²⁰. Unos días después, el landó de la emperatriz se cruza en los Campos Elíseos con el de la reina, a la que sigue su marido²¹. Los monarcas españoles asisten a misa en la capilla del Palacio de las Tullerías²². Particular solemnidad revistió una recepción que tuvo lugar, ya en el Palacio de Castilla, el 17 de abril de 1869, a la que no solo asistieron el emperador y la emperatriz, sino también el duque y la duquesa de Madrid –Carlos de Borbón y su esposa Margarita– que formaban parte de un selecto grupo de veinte invitados. Francisco de Asís los recibió al bajar del coche y, durante la cena, se colocó al lado de la emperatriz²³. En compañía de su esposa y del príncipe Alfonso, Francisco de Asís realizó una excursión a finales de julio de 1869 a Saint-Cloud, desde donde los tres se dirigieron, en compañía del emperador y su esposa, a Versalles, volviendo a París por la noche²⁴.

²⁰ *Le Gaulois*, 2 de enero de 1869. Una nueva visita tuvo lugar días después (*La Presse*, 12 de enero de 1860).

²¹ *Le Gaulois*, 6 de enero de 1869.

²² *La Presse*, 11 enero 1869.

²³ *Le Figaro*, 22 de abril de 1869. Más noticias del acontecimiento en *Le Temps*, 25 de abril de 1869. Lanza la hipótesis de que la reina Isabel abdicará en Carlos y este adoptará al príncipe Alfonso.

²⁴ *Le Gaulois*, 28 de julio de 1869.

En la prensa española contraria a los Borbones se habla de la visita de «doña Isabel y doña Paquita»²⁵. En la Navidad de aquel año, el emperador realizó otra visita al hotel Basilewski, donde el príncipe Alfonso se reponía de la varicela²⁶.

Por lo que se refiere a las reuniones entre los reyes y su pariente Carlos de Borbón, a las que asiste Francisco de Asís, son explicadas en la prensa de información general como negociaciones entre las dos ramas de la familia. Se da cuenta de distintos encuentros, como el ya mencionado, en alguno de los cuales se pone de manifiesto el descontento de Francisco de Asís²⁷. En público se presentan como cordiales: así, durante las carreras de Longchamp, la reina Isabel y su marido se cruzaron con don Carlos y doña Margarita, a los que saludaron muy efusivamente, lo que dio pie a suponer un posible pacto²⁸. La caricatura ridiculiza estos eventuales acuerdos. Suele ironizarse sobre sus dificultades. En *Jeremías*, Francisco Ortego presenta al rey consorte como un bobalicón que hace pajaritas de papel para Sor Patrocinio (fig. 6), mientras su esposa y Carlos negocian ante la presencia de González Bravo²⁹.



Fig. 6- Caricatura de Francisco de Asís (detalle), *Jeremías*, 31 de enero de 1869

²⁵ *La Correspondencia de España*, 156 de agosto de 1869.

²⁶ *Le Figaro*, 1 de enero de 1870.

²⁷ *Le Figaro*, 22 de enero de 1869.

²⁸ *L'Univers*, 17 de abril de 1869.

²⁹ *Jeremías*, 31 de enero de 1869.

Hay algunas más. En *La Flaca*, todos los miembros de la familia parecen enzarzados en una pelea, con el irónico título de «Una familia modelo»: Francisco de Asís es una figura secundaria que apenas alcanza a influir en la disputa³⁰. Su presencia incluso se omite, como sucede en una caricatura de *La Zurra*, donde el exrey es sustituido por Carlos Marfori, representado como un dandi frívolo, mientras la reina cede a don Carlos un pedazo del pastel de España, que representa las provincias vascongadas³¹.

EL PUEBLERINO COMO ANTÍTESIS DEL CIUDADANO

La presencia del pueblo bajo con sentido despectivo, por ser inculto e influenciado, en relación con la manipulación a que se ve sometido por el poder en su propaganda, aparece tempranamente en la literatura política radical. Cuando Ayguals de Izco se burla de la entrada de la reina María Cristina en Madrid en 1844, hace referencia a una primera carroza, cuyas ninfas «quemaban olorosos perfumes para disipar sin duda el hedor tabernario que sus cuerpos exhalaban»; a esa sigue otra en la que se pavoneaban «seis ninfas de la misma estofa que las anteriores»; y concluye: «Parece que estas beldades habían sido elegidas entre lo más selecto de la aristocracia, esto es, entre las chufetas, naranjeras y bodegoneras más entusiastas del partido moderado»³².

En varias acuarelas de la serie «Los Borbones en pelota» aparecen cortesanos vestidos como tipos populares. Es el caso, por ejemplo, de Carlos Marfori³³ y del propio rey Francisco de Asís³⁴. En otro contexto, estas caracterizaciones tendrían un carácter amable: se explicarían en el marco de la costumbre de la aristocracia por retratarse con una indumentaria popular. Pero estas imágenes carecen de todo pintoresquismo. Muy al contrario, se trata de un disfraz que en la acuarela tiene claras intenciones denigratorias: el exrey es presentado como un paleta pueblerino, un ignorante que solo sabe tocar un instrumento musical para entretener.

El cambio de registro es tan importante que puede hacer olvidar esa tradición. Es necesario reconocerla para comprender que ha sido subvertida. El prestigio de la cultura urbana como lugar de la modernidad, donde el aldeano es una anomalía, un anacronismo, es un fenómeno que se detecta en las revistas ilustradas de la segunda

³⁰ *La Flaca*, 20 de febrero de 1870. En alguna ocasión la caricatura del rey Francisco de Asís ha sido confundida con la de su primo el exrey Francisco II de las Dos Sicilias, como en la ilustración publicada el 8 de enero de 1871. Véase: Dolores Troncoso. “Napoleón III y España,” en *La fuerza del humor. Revistas satíricas del siglo XIX* (Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2013), https://funjdiaz.net/imagenes/catalogos/catalogo_satiricas.pdf, consultado el 20 de mayo de 2019.

³¹ José Chaves, *Después de la Restauración, Tomad, querido primo, vuestra parte prometida, La Zurra*, mayo 1869. Recogido por Jesús Carlos Méndez Paguillo, “Caricaturas y revistas satíricas en la Sevilla del siglo XIX”, *Revista Internacional de Historia de la Comunicación* 9 (2017): 9. <https://doi.org/10.12795/RiHC.2017.i09.01> consultado el 20 de mayo de 2019.

³² Wenceslao Ayguals De Izco, *La marquesa de Bellaflor, o el niño de la inclusa* (Madrid: Manuel Guijarro, 1869), II, 156.

³³ Aparece con sombrero calañés en la acuarela 10(c) de la serie. BNE DIB 18/1/4838. Sobre las capacidades de seducción de Marfori, que tienen mucho que ver con su origen, véase: *Le Siècle*, 4 de octubre de 1868.

³⁴ Por ejemplo, en las acuarelas núms 45 y 69 de la serie. BNE DIB 18/1/4900 y DIB 18/1/4910.

mitad del siglo XIX de forma cada vez más insistente, pero rara vez alcanza el gran arte, como no sea para provocar patetismo, nunca para ridiculizar al tipo popular. En ese sentido, estas acuarelas evidencian un contexto de producción y de recepción eminentemente urbano y moderno, donde un mismo elemento tiene otro significado.

En un dibujo de Francisco Ortego publicado en *Gil Blas* que parodia un supuesto encuentro de los reyes con el Papa Pio IX, al que presentan a su hijo Alfonso, los monarcas también visten trajes populares (fig. 7). Se recurre a esta indumentaria con la intención de subrayar que no tienen ninguna fuerza que ofrecer³⁵. Son personajes de pueblo que carecen de poder.



Fig. 7- Francisco Ortego, *Contingente*, *Gil Blas*, 1 de noviembre de 1868

A UN REY NO DEBIERA IMPORTARLE EL DINERO

El chantaje económico al que fue sometida la reina Isabel por su esposo para guardar silencio sobre sus infidelidades es anterior a la caída del régimen, pero la revolución no olvidó: «Ya sabes que yo he sido siempre amigo de tu honra. Te he servido de paraguas», le dice irónicamente el exrey a la exreina³⁶. Sin duda eso contribuyó a formar una imagen de personaje mezquino y avaro, en las antípodas de la generosidad con la que suele asociarse la caballería española. El exilio no solo no puso fin a ese imaginario, sino que lo intensificó. Los caricaturistas lo aprovecharon desde el primer momento. Daniel Perea, en una caricatura titulada *En*

³⁵ La ilustración se titula *Contingente* y tiene el siguiente pie: “Os había ofrecido 30.000 hombres para defender el poder temporal. Os traigo el príncipe de Asturias, el único soldado que me queda” *Gil Blas*, 1 de noviembre de 1868. El 8 de marzo de 1870 tomó en Roma la Primera Comunión, ceremonia a la que no asistieron los reyes. Véase: Ángeles Lario, “Alfonso XII. El rey que quiso ser constitucional,” *Ayer* 52 (2003): 17.

³⁶ *Gil Blas*, 15 de mayo de 1870.

París. El dinero español que se destina a la guerra civil sirve también para pagar los excesos de los señoritos³⁷, ridiculiza a Francisco de Asís, en quien acaban los dineros de la exreina (fig. 8).



Fig. 8- Daniel Perea, *En París* (detalle), *Gil Blas*, 4 de febrero de 1869

Al respecto hay que subrayar que en la prensa francesa se ofrece, nada más llegar la pareja a París, alguna información sobre la vida social del exrey que pone de manifiesto sus preocupaciones económicas. Por ejemplo, la asistencia, en compañía del príncipe de Asturias, el conde de Ezpeleta, mayordomo de la reina, y otros personajes, a un convite con el barón de Rothschild, uno de los banqueros relacionados con su fortuna, al que no acude Isabel³⁸. En España, cuando se empieza a hablar de la posible abdicación de la exreina, se relaciona con la independencia económica de su esposo, que, al fin, dejará de estar por debajo de ella³⁹.

En ese sentido, el momento culminante de todo el debate económico sucede cuando se produce la separación matrimonial entre los antiguos reyes. El diario *Le Figaro* publica a principios de marzo de 1870 un poema del escritor Albert Millaud titulado «El pastor y la pastora», dedicado a Francisco de Asís y a su esposa, en relación con las reclamaciones económicas que el rey hace a su mujer. Anuncia que

³⁷ *Gil Blas*, 4 de febrero de 1869.

³⁸ *La Presse*, 20 de noviembre de 1868.

³⁹ *La Esperanza*, 1 de septiembre de 1869.

va a iniciar un proceso que, de acuerdo con su contrato matrimonial, le concede la mitad de la corona y de los bienes:

-En Madrid se me agasajaba,
Era feliz siendo mudo,
La corte me hacía reverencias
Y Marfori me saludaba,
Siguiendo los dos, suertes contrarias
-Vos las preocupaciones, yo el recreo-
Vos no pensáis más que en los negocios
Yo no deseo más que los placeres
[...]
Sin embargo, en París, yo he cambiado
En París levanto la voz.
Yo soy el señor Francisco de Asís,
Vos sois la señora de Francisco⁴⁰.

De la cuestión se ocupa obviamente la prensa. El emperador aboga por un acuerdo amistoso⁴¹. Cuando se informa sobre el pacto, que coincide con una visita de Napoleón III y Eugenia de Montijo a la reina Isabel, a la que encuentra vestida de luto por los «dolores domésticos», añadidos a los del exilio, se indica que «este acto reglamenta definitivamente las condiciones financieras y el derecho respectivo de los esposos que viven desde ahora separados de cuerpos y bienes». Expresamente se insiste en que «una de las cláusulas formales es el compromiso de honor tomado por las dos partes de no vivir en común, cualquier cosa que pueda suceder». Sin embargo, se pone en cuestión la decisión de Francisco de Asís, que «había jurado emprender un viaje y dejar el hotel Basilewski; pero parece que no se ha decidido todavía a mantener su palabra»⁴². Se diría que la información trataba de desprestigiarlo, puesto que el monarca ya aparece domiciliado en el número 33 de la rue des Ecuries d'Artois el 14 de abril de 1870⁴³.

En esa fecha Francisco de Asís procede a una cancelación de deuda, en beneficio de la exreina, consecuencia evidentemente de los acuerdos a los que había llegado con ella con anterioridad⁴⁴. En otro documento fechado ese mismo día, el exrey concede «todos los poderes y autorizaciones necesarias a Su Majestad Isabel de Borbón, su esposa [...] al efecto de regir, gestionar y administrar tanto activa como pasivamente todos los bienes pasados, presentes y futuros». Eso implica que el exrey

⁴⁰ *Le Figaro*, 2 de marzo de 1870.

⁴¹ *L'Univers*, 15 de marzo de 1870

⁴² *Le Figaro*, 31 de marzo de 1870; *Le Temps*, 31 de marzo de 1870

⁴³ Así consta en documentos notariales relativos a una cancelación de deuda (Véase nota siguiente). Algunos trabajos recogen que el rey vivió en un hotelito en la rue Saint Honoré, cerca, por tanto, de la reina (Vilar, "El primer exilio", 270). En realidad, no ocupó el número 91 de la rue Faubourg Saint Honoré (que no la rue Saint Honoré) hasta después de la Comuna.

⁴⁴ Se cita un acuerdo del 28 de febrero de 1870 con el gobernador del Banco de Francia, con el señor y la señora Rothschild, hermanos banqueros, residentes en París, rue Laffite, 21; y con el señor y la señora Dreyfus y compañía, con domicilio en la rue Grange Batelliere, 16. Toda deuda queda anulada definitivamente (Archives Nationales, Legajo MC/ET/II/1165).

habrá de «recibir todas las rentas, arrendamientos, intereses, alquileres de rentas y otros beneficios vencidos y por vencer, y recibir los capitales que se le deban». Se hace explícita referencia a «los bienes muebles que le pertenezcan o le puedan pertenecer», incluido «el alquiler de apartamentos». Expresamente se declara adquirente del Palacio Basilewski y poseedor de distintas acciones⁴⁵.

En estos documentos el exrey se muestra muy reivindicativo, con la clara intención de dejar resuelta su situación económica futura. De todos modos, la prensa se hace eco de una propuesta de reconciliación, en la que intervino el conde de Girgenti, Cayetano de Borbón-Dos Sicilias, esposo de la princesa Isabel, que contó con el apoyo del emperador y de la reina Cristina⁴⁶.

La separación de los exreyes, que implicaba un acuerdo económico, estaba ligada a la abdicación de Isabel a favor de su hijo Alfonso, hecho que tuvo lugar, como se sabe, en el Palacio de Castilla de París el 25 de junio de 1870. El rey no asistió a aquella ceremonia: «había sido convocado, pero no creyó que tenía el deber de presentarse»⁴⁷. Así pues, la opinión pública francesa (o, al menos, una parte de ella) estuvo informada de que la separación no fue tan amable como en ocasiones trataría de trasmitirse después. El testimonio del conde de Benalúa en sus memorias es explícito: «el Rey Don Francisco se oponía a ratos o exigía ciertas condiciones para autorizar con su asistencia a la abdicación»⁴⁸. En la prensa gala también se dio a conocer una carta de Francisco de Asís dirigida a su hija Isabel en la que explica los motivos por los que finalmente no acudió: «Hija mía, yo te digo que, si España merece tener por rey a uno de mis hijos, tu serías reina, o nadie será rey en mi familia. Tu verás que grito yo lanzaría en el último momento. Después de todo, ¿qué tengo que perder?»⁴⁹.

Las caricaturas publicadas en estos meses traducen este conflicto. Con el título *El desafío en el Palacio Basilewski*, denominación modificada para acercarla al término *basilisco*, Francisco Ortego presenta una imagen débil del exrey, dominado por Isabel, que le humilla (fig. 9). Es el momento en el que el periódico informa de que los cónyuges vivirán separados. Con ironía, el cronista se compadece de que don Francisco de Borbón se vea en la necesidad y tenga que vivir con seis mil duros al mes: «¿No es triste haber aceptado el empleo honorario de esposo oficial de una reina, y padre *ad honorem* de varios príncipes, y resultar ahora marido de una señora particular, con los inconvenientes de todos los maridos y sin ninguna de sus ventajas?»⁵⁰.

⁴⁵ Archives Nationales, Legajo MC/ET/II/1165.

⁴⁶ *Le Gaulois*, 25 de mayo de 1870 ; *Le Temps*, 25 de mayo de 1870.

⁴⁷ *L'Univers*, 28 de junio de 1870.

⁴⁸ Julio Quesada Cañaverl y Piédrola, *Memorias del conde de Benalúa* (Madrid: Blass S.A. Imprenta, 1924), I, 51.

⁴⁹ *Le Figaro*, 7 de julio de 1870.

⁵⁰ *Gil Blas*, 17 de marzo de 1870.



Fig. 9- Francisco Ortego, *El desafío del palacio Basiliski*, *Gil Blas*, 17 de marzo de 1870

El mismo dibujante caracteriza al exrey como el espectro de Banquo, el personaje de Shakespeare que se aparece a Macbeth después de haberle asesinado y al que solo él puede ver (fig. 10). La reina como Lady Macbeth pregunta: «¿Qué quieres, oh espectro solo visible para mí?», a lo que Banquo responde: «¡Mas sueldo, o cantaré claro!»⁵¹.



Fig. 10- Francisco Ortego, *Parodia de Macbeth*, *Gil Blas*, 3 de julio de 1870

⁵¹ *Gil Blas*, 3 de julio de 1870.

UN REY NO ELIGE DIVERSIONES FRÍVOLAS

Lejos del sufrimiento al que la prensa francesa alude en algunas ocasiones – cuando los exreyes atraviesan la frontera o cuando se separan– lo cierto es que la vida de Francisco y de Isabel en el París de los últimos años del Segundo Imperio está llena de diversiones, algunas muy frívolas, como esa misma prensa también se encarga de hacer ver. No existió nunca, desde luego, la pretensión de asumir el exilio parisino como un purgatorio: cuando todavía residían en el *Pavillon de Roban* se habla de un tal señor Straus, jefe de orquesta de los bailes de la Corte, que había sido invitado a dirigir los que pronto se celebrarían en el Palacio de Castilla⁵². En España, el periódico antiisabelino *La Regeneración* también se hace eco de este tipo de noticias, buscando motivos para el desprestigio: «D. Francisco de Asís se pasa una vida muy agradable, a la cual ha tomado mucho gusto, y dice a cuantos le quieren oír que aquí es *amo*, mientras en Madrid no era más que *consorte*»⁵³.

En París se informa de las preferencias del exrey por las diversiones mundanas. A finales del mes de agosto de 1869 se dice que «el rey Francisco ha venido a toda prisa desde Trouville para ver una pieza teatral. Se ha divertido mucho a juzgar por las muestras de aprobación», y, «al salir del teatro, don Francisco ha ido como un simple mortal a tomar un bock a la brasserie Herse». El cronista dice que ha firmado un autógrafo al camarero con las palabras siguientes: «Yo hago poco caso de la adulación y todavía menos de la chismografía». Aunque recomienda «hacerle poco caso en todo», constituye un testimonio de la actitud de desdén y falta de prejuicios del monarca, que, por cierto, volvió a Trouville después de su escapada⁵⁴.

Se da noticia, incluso, de su asistencia a espectáculos concretos, por lo general de carácter ligero. Así, en septiembre de 1869, Francisco de Asís acude, en compañía de su esposa, a la representación de *La Chatte Blanche*, en el teatro de la Gaité. Cuando llegaron, el portero suspendió la entrada del público y los asistentes tuvieron que esperar a que entraran los reyes⁵⁵. De aquella opereta, con texto de Théodore e Hippolyte Cogniard, inspirada en un cuento de Marie-Catherine d'Aulnoy publicado en 1697 y adaptado con mucho éxito en el siglo XIX, se conserva distinto material gráfico impreso en el año 1869, que da idea del tipo de espectáculo: en una litografía titulada *La gata blanca en el teatro de la Gaité*, de A. Belloguet, se aprecia el carácter carnavalesco de la función en su conjunto⁵⁶, que ha de relacionarse con la afición de las clases altas por disfrazarse. Por otra parte, es muy significativa la caricaturización de los actores, como se aprecia en un grabado de Félix Regamey, según dibujo de

⁵² *Le Gaulois*, 2 de enero de 1869.

⁵³ *La Regeneración*, 13 de julio de 1869.

⁵⁴ *Le Gaulois*, 22 de agosto de 1869.

⁵⁵ *Le Figaro*, 10 de septiembre de 1869. Se había estrenado el 16 de agosto.

⁵⁶ Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb413368906>

Jalap, que representa a la actriz Thérèse⁵⁷; o una *carte de visite* de Nadar, en la que aparecen los actores caricaturizados⁵⁸.

La propia prensa española transmite la idea de que París, donde viven los reyes, es un lugar de diversión, lo que sutilmente se asocia con ellos. Así, se hace referencia a una zarzuela bufa que se representa en el teatro de la Zarzuela de Madrid titulada *La Vida Parisiense*. *Gil Blas* caricaturiza los personajes, entre los que aparece «el almirante Walter con ¡*Su casaca rota por detrás, por detrás!*»⁵⁹, que podría aludir al rey Francisco y a los rumores sobre su sexualidad: la referencia a la puerta de atrás para referirse a prácticas sodomíticas es habitual⁶⁰.

Ante esta nueva forma de vida, la prensa española asegura que don Francisco no quiere volver a España de ninguna manera⁶¹. En Francia, mientras tanto, se sigue informando sobre su asistencia a espectáculos frívolos. En diciembre de 1869 acudió, en compañía del duque de Baviera –su cuñado Adalberto–, a una representación en el Théâtre des Bouffes Parisiens, donde se divirtió con Madame Céline Chaumont. En la misma noticia se indica que iría al Varietés un día de esa semana⁶². Los carteles anunciadores de aquellas diversiones dan idea del tono de estas.

También se constata su presencia en los salones, como el de la princesa de la Témoille, baronesa de Wykerslooth, que, «más brillante que nunca», se celebró en su hotel de la avenue Montaigne el martes 15 de febrero de 1870. Un cronista asegura haber visto allí a Francisco de Asís, entre otras personas distinguidas, que animaron la «velada encantadora en un cuadro mágico»; destaca el «gran éxito de una encantadora cantante, la señorita Rubini» y la presencia de «la graciosa señora de Klindworth [que] ha tocado el piano con el talento de una gran artista»⁶³.

Todo ello parece ha de ponerse en relación con la acuarela número 22 de la serie «Los Borbones en pelota» titulada *El Carnaval en París*, con esta explicación: «Gran quadrille. / —A tanta tribulación / Como nos dieron y dan, / La mejor contestación / Será baylar un cancan»⁶⁴. Mientras la vida social de la exreina en París era bastante reducida, se diría que la de Francisco responde a una realidad mucho más social.

⁵⁷ Bibliothèque nationale de France, département Musique <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39626838d>

⁵⁸ Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39513350s>

⁵⁹ *Gil Blas*, 29 de julio de 1869.

⁶⁰ Emmanuel Fureix, “La porte de derrière’. Sodomie et incrimination politique : des caricatures contre Cambacérès (1814-1815),” *Annales historiques de la Révolution française* 362 (2010): 109-130. <https://doi.org/10.4000/ahrf.11704> consultado el 20 de mayo de 2019.

⁶¹ *El pensamiento español*, 17 de noviembre de 1869.

⁶² *Le Gaulois*, 15 de diciembre de 1869.

⁶³ *Le Figaro*, 18 de febrero de 1870.

⁶⁴ Madrid, Biblioteca Nacional de España. Sign. DIB 18/1/4890. También se ha localizado una litografía que remite a esa misma escena: Rubio Jiménez-Urbina, *Imagen y política*, 112.

UN REY HA DE SER AUTÉNTICO PADRE

La caricaturización del rey como un cornudo constituye un lugar común de su visualización deslegitimadora⁶⁵. Las infidelidades de su esposa le desacreditan como hombre. El asunto también encuentra eco en Francia, donde se cuenta la anécdota de que en el convento de Calatrava de Madrid había un cuadro de la Virgen con el niño, junto a una pintura del rey vestido con el hábito de aquella orden militar. Un guasón que quiso divertirse adornó la cabeza de este retrato con los cuernos de Moisés cuando bajó del Sinaí, aunque fueron borrados enseguida⁶⁶. La ausencia del exrey Francisco de Asís de la ceremonia de abdicación de Isabel II en su hijo es interpretada como un cuestionamiento de su paternidad⁶⁷.

Esta circunstancia contrasta con una cierta insistencia de la prensa francesa en presentar a Francisco de Asís como especialmente preocupado por la educación de Alfonso. Tras las vacaciones del verano de 1869 en las costas del Canal, ambos fueron vistos juntos paseando por París, según anota un cronista: «Ya no hay más baños de mar. Ayer [...] me encontré [...] a don Francisco de Asís con su sombrilla, y al príncipe de Asturias con su cometa»⁶⁸. La proximidad entre Francisco y Alfonso se intensifica en la prensa de los años posteriores, en ocasiones con recuerdos de aquellos años, como el hecho de haberle acompañado, junto a su madre, al lugar donde realizó los primeros estudios en París⁶⁹.

En España, sin embargo, la paternidad de Francisco de Asís se presenta en la caricatura como un asunto de conveniencia política, al que se hace referencia nuevamente, de forma ridícula, cuando a finales de 1874 se vislumbra la posibilidad de una restauración monárquica. Una viñeta presenta al exrey con gesto de desagrado, uniendo sus manos con las de la reina, mientras el joven príncipe abraza a ambos. Al pie se indica que “Güell y Renté querría verlo así” (fig. 11)⁷⁰. Hace referencia a las pretensiones de José Güell y Renté, cuñado de Francisco de Asís, en tanto que esposo de su hermana Josefina Fernanda. La prensa española se había hecho eco poco antes de que “el exrey consorte ha reanudado las buenas relaciones con su esposa” y con otros miembros de su camarilla, entre los que se cita a su cuñado, y se disponía a apoyar la causa de alfonsina. Güell y Renté envió incluso una carta a la prensa explicando su posición⁷¹.

⁶⁵ No solo varias acuarelas de la serie “Los Borbones en pelota” presentan al rey con una gran cornamenta, sino también otro tipo de imágenes, como se recoge en la bibliografía precedente.

⁶⁶ *Dictionnaire Larousse*, 1872, 776.

⁶⁷ Luis Rivera, “¿Por qué no asistió el papá?”, *Gil Blas*, 3 de julio de 1870.

⁶⁸ *Le Rappel*, 30 de agosto de 1869.

⁶⁹ Robert de Bonnières, *Mémoires d'aujourd'hui, 3e série* (París: Paul Ollendorf, 1888), 214.

⁷⁰ *L'Esquella de la Torratxa*, 22 de noviembre de 1874.

⁷¹ *El Imparcial*, 2 de septiembre de 1874.



Fig. 11- Güell y Renté querría verle así, *L'Esquella de la Torratxa*, 22 de noviembre de 1874.

La puesta en duda de su paternidad es uno de los recursos utilizados por los dibujantes para desacreditarlo como hombre y, en última instancia, como rey. Los cuernos, indicativo visual de las infidelidades de su esposa, aparecen en la caricatura impresa. Así, en un panfleto catalán titulado *Diálogo entre Xacó, Isabel y Mossen Clarinet*⁷², ilustrado con una xilografía en la que el padre Claret y la reina que bailan con frenesí, aparece Francisco de Asís, sorprendido de aquella lasciva exhibición, con los cabellos peinados de tal modo que semejan cuernos (fig. 12). Esta imagen guarda relación con la acuarela n° 22 de *Los Borbones en pelota*, titulada «El carnaval de París», prueba de cómo «el dinamismo semántico confiere generalmente una potencialidad mutante bastante pasmosa a las imágenes del ‘contrapoder’. Por su propia vitalidad, llegan a escapar de las manos de sus propios creadores»⁷³.

⁷² Barcelona, Arxiu Municipal, Gravat n° 550. Está en relación con la acuarela n° 22 de la serie «Los Borbones en pelota».

⁷³ Jaime Cuadriello. “Iconografía del ‘contrapoder’: resistencia, transgresión y conflicto,” en *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte ‘Francisco de la Maza’*, ed. Cuauhtémoc Medina (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 21-22.



Fig. 12- *Diálogo entre Xacó, Isabel y Mossen Clarinet* (detalle), ca. 1870, Barcelona, Arxiu Municipal

El exrey Francisco es representado con cuernos, también como una modificación de sus cabellos, en una caricatura publicada en la revista barcelonesa *El ojo* (fig. 13). Titulada *Gran corrida de Velocípedo*, los antiguos protagonistas de la corte isabelina –en el momento de la publicación de la viñeta exiliados en Francia– observan, junto a Napoleón III y Carlos de Borbón, el proceso revolucionario, como si se tratara de un gran espectáculo⁷⁴.

⁷⁴ *El Ojo*, 2 de junio de 1869.



Fig. 13- *Gran corrida de velocípedo* (detalle), *El Ojo*, 2 de junio de 1869

UN REY HA DE SER DISCRETO CON SUS AMISTADES FEMENINAS

Muchos hombres públicos del siglo XIX tuvieron amistades íntimas femeninas que no afectaron, en general, a su prestigio como caballeros. Se diría que la clave para hacer tolerable esta situación, cada vez más cuestionada por el puritanismo imperante, en cualquier caso, implicaba dos condiciones: por un lado, guardar una cierta discreción, de manera que el orden social correcto no apareciera cuestionado; y, de otro, que estas mujeres resultasen fascinantes y mundanas, es decir, irresistibles a la mirada masculina. La ausencia de ambas condiciones contribuyó a deslegitimar la figura del exrey.

La proximidad a Sor Patrocinio, no solo por su estado de religiosa sino por su condición de mujer, es determinante en ese sentido. En la prensa española se relaciona la ausencia de Francisco de Asís del acto de abdicación de la reina con una visita a la monja de las llagas, sobre las cuales versó supuestamente la conversación⁷⁵. Se da la coincidencia de que, en efecto, aquel verano el rey visitó a Sor Patrocinio en el convento de Montmorency, en el que se había refugiado. La prensa se hace eco del afecto que la monja profesa al monarca: «cuando el exrey Francisco de Asís va a visitar a la hermana Patrocinio, el convento se llena de alegría». El cronista evoca explícitamente un encuentro entre las monjas, «vis a vis con su soberano», forma de relación que juzga contraria «a los aspectos modernos de nuestras costumbres

⁷⁵ *La Flaca*, 10 de julio de 1870.

democráticas». Todas las religiosas que le recuerdan se muestran especialmente afectuosas:

Las hermanas cargadas de cuidados domésticos en el convento caen de rodillas y besan la mano del rey.

El rey, con un humor dulce, de ideas liberales y fácil de abordar, se presta con una gracia emocionada.

Las otras hermanas no hacen más que una inclinación ligera, pero le besan también la mano.

La hermana Patrocinio se la aprieta también como viejo amigo.

La visita coincidió con una estancia de Francisco de Asís en el cercano establecimiento termal de Enghien-les-Bains, como consecuencia de una afección en las cuerdas vocales: «Es en el momento de abandonar el establecimiento cuando viene temprano por la mañana a visitar algunas veces a la hermana Patrocinio». Allí «se interesa por la suerte de las hermanas [...], acude en su ayuda, pero con donativos discretos. La norma del convento le obliga a una cierta reserva. El voto de pobreza y la regla de convento limitan las generosidades reales»⁷⁶.

Una vez más se aprecia la conexión entre una de las acuarelas de la serie de «Los Borbones en pelota» y los detalles vertidos en esta información, naturalmente tergiversados⁷⁷. A propósito de la posibilidad de que Francisco de Asís retornase a España como particular, se le advierte, como para quitarle la idea, de que «apenas quedan ya conventos de monjas»⁷⁸.

UN REY ES UN HOMBRE VIRIL

La virilidad constituye un rasgo indispensable en cualquier varón. Más grave es que falte en un monarca. Se alude a su carencia como un procedimiento deslegitimador, no solo del individuo como tal sino, sobre todo, de su capacidad para dirigir los asuntos del estado. La sexualidad desviada, respecto a un modelo social impuesto, empezó a ser utilizada como arma política, cada vez con más frecuencia, como consecuencia de la asociación entre moralidad privada y virtud pública que se impuso a raíz de la Ilustración.

La caricatura política fue particularmente cruel con algunos personajes, como el marqués de Villette⁷⁹ o Jean-Jacques Régis de Cambacères, segundo cónsul del imperio⁸⁰. En el caso de Francisco de Asís, arrastrado por comentarios sobre su sexualidad desde su matrimonio con su prima Isabel⁸¹, la cuestión explotó en la imagen a raíz de su exilio. Para sugerir la falta de virilidad, el caricaturista se apoya en

⁷⁶ «Une visite à la soeur Patrocinio à Montmorency», *Le Figaro*, 28 de julio de 1869.

⁷⁷ Acuarela n.º 87. Madrid, Biblioteca Nacional. DIB 18/1/4872.

⁷⁸ *Gil Blas*, 3 de noviembre de 1870.

⁷⁹ Jeffrey Merrick. «The Marquis de Villette and Mademoiselle de Rancourt: Representations of Male and Female Sexual Deviance in Late Eighteenth-century France», en *Homosexuality in Modern France*, ed. Jeffrey Merrick y Bryant T. Ragan (Oxford: Oxford University Press, 1996), 30-53.

⁸⁰ Fureix, *La Porte*, 109-130.

⁸¹ Isabel Burdiel, *Isabel II. Una biografía* (Madrid: Taurus, 2010), 159-181.

su propia apariencia, subrayando ciertos rasgos físicos. Específicamente se realzan sus nalgas redondeadas, un elemento distintivo que también se da en otros personajes⁸². Así le dibuja Francisco Ortego en una caricatura titulada *Ayer, Últimas horas de reinado* (fig. 14). La revista donde se publica incluye un comentario sobre su afeminamiento:

El buen Francisco lloró como una Patrocinio.

Y prorrumplía entre sollozos: '¿Dónde está esa gente que me servía y me adulaba antes, y ahora, ¡oh! Ahora probablemente me maltratarán por detrás, puesto que ni aun sus diatribas ni sus maldiciones logro hacer llegar a mis oídos'⁸³



Fig. 14- *Ayer. Últimas horas de reinado* (detalle), *El Siglo Ilustrado*, 4 de octubre de 1868



Fig. 15- Ilustración de *L'Éclipse* (detalle), 8 de julio de 1877

⁸² Fureix hace explícitamente alusión a las «fesses rebondies» de Cambacères (Fureix, *La porte*, 111)

⁸³ *El Siglo Ilustrado*, 4 de octubre de 1868, 575. Véase también: Rubio, *En torno*, 71.

Esta disposición coincide con el perfil que suelen adoptar las muchachas jóvenes en la caricatura francesa cuando se ironiza sobre su capacidad de seducción (fig. 15)⁸⁴. En general, la exageración del trasero en un hombre tiene como objetivo ponerle en ridículo, acusándole de afeminamiento: así, un oficial alemán es caricaturizado como un pavo con plumas en el culo, tras la victoria sobre Napoleón III⁸⁵. La expresión francesa «*avoir une plume dans le cul*», hace referencia a las bailarinas de cabaret y a modales poco viriles.

Otras veces se visualiza la inversión. Es frecuente en la caricatura política que los hombres adopten una apariencia femenina como forma de burla, sin que eso implique una alteración de los roles sexuales⁸⁶. Esta presentación invertida de la condición masculina hay que relacionarla con una larga tradición relacionada con el recurso del mundo al revés, fenómeno que sobrevive en el último cuarto del siglo XIX, como en la aleluya *Le monde à l'envers*, de 1878⁸⁷. En algunos casos, sin embargo, como el citado de Cambacères, la indumentaria femenina alude también a una inversión sexual⁸⁸. Una de las caricaturas de la serie «Los Borbones en pelota» coloca la figura de Francisco de Asís de forma invertida, como si fuera un acróbata en la cuerda floja, lo que se ha interpretado como una alusión explícita a su sospechada homosexualidad⁸⁹.

La feminización del exrey Francisco de Asís en la prensa española es recurrente desde el mismo momento de su exilio. Por ejemplo, *Gil Blas* ofrece como regalo «una fotografía del heroico y esforzado paladín del trono caído D. Francisco de Asís Borbón y Borbon(a) Paquita»⁹⁰.

CONCLUSIÓN

El análisis que se presenta permite categorizar determinados modos de ver al rey Francisco en cuanto personaje público, sin duda con la intención de desacreditarlo. En este proceso de deslegitimación juega un papel fundamental el cuestionamiento de los comportamientos propios de un hombre, indispensables para ocupar el trono. Si antes de 1868 la antigua majestad regia había sido sustituida por las reglas de la caballería burguesa como elemento de propaganda, ahora es su carencia la que justifica su exclusión del orden político.

⁸⁴ Véase, por ejemplo, *L'Éclipse*, 8 de julio de 1877.

⁸⁵ *L'Éclipse*, 21 de agosto de 1870.

⁸⁶ Isabelle Mornat, “Masculino/femenino: estereotipos e inversiones en la caricatura española (siglo XIX)”, 2014. <hal-01346438> https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01346438_consultado_el_20_de_mayo_de_2019.

⁸⁷ Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-LI-59 (9) <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb413883476>

⁸⁸ Es el caso del aguafuerte titulado *Ma tante Urulette*. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et Photographie, RESERVE QB-370 (71)-FT 4, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41515559x>.

⁸⁹ Acuarela n.º 36. Madrid, Biblioteca Nacional DIB 18/1/4896

⁹⁰ *Gil Blas*, 1 de octubre de 1868.

El hecho de que la caricatura política sea una subcultura estética, construida al margen de los códigos empleados por los géneros artísticos en un ámbito culto, no resta potencial comunicativo a estas imágenes, sino al contrario: la existencia, como se ha demostrado, de un paralelismo entre la vida cotidiana del exrey en el exilio y la configuración de su imagen pública en España ha de entenderse como una voluntad de contar una historia verídica, aunque deformada, en la que salen a la luz todos los temores de una sociedad hacia determinados *defectos* de quienes, siendo hombres y obligados a parecerlo, ejercen el poder. Es evidente que la crítica contra el rey aprovecha la denigración de la homosexualidad en ámbitos burgueses, al igual que la misoginia había servido para censurar a María Luisa de Parma⁹¹ o a Isabel II⁹². Si el discurso feminista ha obligado a pensar «qué cosa debían ser las mujeres», ante la anomalía de una mujer en el trono, no es menos necesaria la reflexión sobre otro conflicto indisociable de ese: qué cosa debe ser un hombre que es rey, pero carece del poder que debiera corresponderle. Se ha subrayado la importancia del papel familiar como elemento legitimador: por ejemplo, las cartas de afecto hacia a su mujer o la preocupación por sus hijos, de las que se hace eco la prensa como instrumento de propaganda, a pesar de que constituyen una suerte de emasculación⁹³. Precisamente contra la ausencia de responsabilidad en la nueva posición que ha de ocupar como marido y como padre, según el patrón familiar burgués, de la que la Familia Real es referente, carga la caricatura: Francisco de Asís no es un modelo de esposo ni de padre porque no es un modelo de hombre. Por lo tanto, carece de legitimidad para ocupar el puesto de rey.

⁹¹ Antonio Calvo Maturana, “Eva y la pérdida del paraíso imperial. Alegorías misóginas de María Luisa de Parma en el siglo XIX,” *Reales Sitios* 67 (2006): 68-77.

⁹² Burdiel, *Los Borbones*, 69.

⁹³ Burdiel, *Los Borbones*, 25.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcalá Galán, Mercedes. “Stupeur et tremblements. Estática de lo obsceno en ‘Los Borbones en pelota’,” en *Venus Veneranda II. Literatura erótica y modernidad en España*, ed. Adrienne L. Martín y José Ignacio Díez (Madrid: Universidad Complutense, 2008), 53-78.
- Ayguals de Izco, Wenceslao, *La marquesa de Bellaflor, o el niño de la inclusa* (Madrid: Manuel Guijarro, 1869).
- Baedeker, Karl, *Paris. Guide pratique du voyageur* (París, 1860).
- Bonnières, Robert de, *Memoires d’aujourd’hui* (París: Paul Ollendorf, 1888).
- Burdiel, Isabel (edición y estudio introductorio), *SEM. Los Borbones en pelota* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012).
- Burdiel, Isabel. “Historia de una desactivación: el exilio parisino de Isabel II (1868-1904),” en *El exilio español durante los siglos XIX y XX*, ed. Fernando Martínez, Jordi Canal y Encarnación Lemus (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Marcial Pons, 2010), 55-84.
- Burdiel, Isabel, *Isabel II. Una biografía* (Madrid: Taurus, 2010).
- Cabra Loredó, María Dolores. “Sem y el burdel imaginario. Un estudio sobre los borbones en pelota,” en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada* (Madrid: CSIC, 1998), 38-46.
- Calvo Maturana, Antonio, “Eva y la pérdida del paraíso imperial. Alegorías misóginas de María Luisa de Parma en el siglo XIX,” *Reales Sitios* 67 (2006): 68-77.
- Chastang, Théodor, *Notice historique sur le château de Pau* (Pau: 1869).
- Cuadriello, Jaime. “Iconografía del ‘contrapoder’: resistencia, transgresión y conflicto,” en *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte ‘Francisco de la Maza’*, ed. Cuauhtémoc Medina (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 21-22.
- Fureix, Emmanuel, “‘La porte de derrière’. Sodomie et incrimination politique : des caricatures contre Cambacérès (1814-1815),” *Annales historiques de la Révolution française* 362 (2010): 109-130.

<https://doi.org/10.4000/ahrf.11704> consultado el 20 de mayo de 2019.

Lario, Ángeles, “Alfonso XII. El rey que quiso ser constitucional,” *Ayer* 52 (2003): 15-38.

<file:///C:/Users/Admin/Downloads/alfonso-xii-el-rey-que-quiso-ser-constitucional.pdf> consultdo el 20 de mayo de 2019.

Méndez Paguillo, Jesús Carlos, “Caricaturas y revistas satíricas en la Sevilla del siglo XIX,” *Revista Internacional de Historia de la Comunicación* 9 (2017): 1-36.

<https://doi.org/10.12795/RiHC.2017.i09.01> consultado el 20 de mayo de 2019.

Merrick, Jeffrey. “The Marquis de Villette and Mademoiselle de Rancourt: Representations of Male and Female Sexual Deviance in Late Eighteenth-century France,” en *Homosexuality in Modern France*, ed. Jeffrey Merrick y Bryant T. Ragan (Oxford: Oxford University Press, 1996): 30-53.

<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195093032.003.0003> consultado el 20 de mayo de 2019.

Mornat, Isabelle, “Masculino/femenino: estereotipos e inversiones en la caricatura española (siglo XIX),” 2014. <hal-01346438> <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01346438> consultado el 20 de mayo de 2019.

Pageard, Robert, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredó, eds., *Sem. Los Borbones en pelota* (Madrid: El Museo Universal, 1991).

Quesada Cañaverl, Julio, y Piédrola, *Memorias del conde de Benalúa* (Madrid: Blass S.A. Imprenta, 1924).

Regueiro Salgado, Begoña. “Los ‘Borbones en pelota’ y los Bécquer. Revisión crítica de su posible relación,” en *Campus Stellae. Haciendo caminos en la investigación literaria*, ed. Dolores Fernández López y otros (Santiago de Compostela: Universidad, 2006), 206-213.

Rubio, Jesús, “En torno a la autoría y a la primera difusión de ‘Los Borbones en pelota’,” *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos* 3 (1994): 65-91.

Rubio Jiménez, Jesús, y Javier Urbina. “Imagen y política: el inquietante mundo de SEM,” en *Simposio sobre Literatura Popular 2011. Imágenes e Ideas: La Imaginatura* (Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2012), 104-188, <https://funjdiaz.net/imagenes/actas/2011literatura.pdf>, consultado el 20 de mayo de 2019

Troncoso, Dolores. “Napoleón III y España,” en *La fuerza del humor. Revistas satíricas del siglo XIX* (Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2013),

https://funjdiaz.net/imagenes/catalogos/catalogo_satiricas.pdf, consultado el 20 de mayo de 2019

Vilar García, María José, “El primer exilio de Isabel II visto desde la prensa vasco-francesa (Pau, septiembre-noviembre 1868),” *Historia Contemporánea* 44 (2012): 242-279, <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/HC/article/view/6614/6052>, consultado el 20 de mayo de 2019.

Recibido: 14 de enero de 2020
Aprobado: 4 de marzo de 2020

SOCIABILIDAD CORTESANA Y MODELOS DE MONARQUÍA EN ESPAÑA (1833-1872)

Raquel Sánchez
(Universidad Complutense de Madrid)
raquelsg@ucm.es

RESUMEN

Este trabajo reflexiona acerca de la importancia de la sociabilidad cortesana para estudiar tres cuestiones de interés: la legitimación social de las elites a través de su relación con la monarquía; la sociabilidad cortesana como reflejo de dos formas de entender la monarquía en la España del siglo XIX; y la sociabilidad cortesana como vía para explorar el papel del monarca en el espacio público en tanto que símbolo de la nación. Para ello se comparan los reinados de Isabel II y de Amadeo de Saboya.

PALABRAS CLAVE: Sociabilidad; Monarquía; Corte; Nacionalización; Isabel II

COURTLY SOCIABILITY AND MODELS OF MONARCHY IN SPAIN (1833-1872)

ABSTRACT

Through the comparison of the reigns of Isabel II and Amadeo de Savoie, this work deals with the importance of courtly sociability to study three issues of interest. First, the social legitimization of the elites through their relationship with the monarchy. Second, the role of courtly sociability as a reflection of two ways of understanding the monarchy in nineteenth-century Spain. Finally, courtly sociability as a way to explore the role of the monarch in public space as a symbol of the nation.

KEYWORDS: Sociability; Monarchy; Court; Nationalization; Isabel II.

Más allá de la consideración de la Casa Real como un entorno administrativo dedicado al servicio y cuidado del monarca y su familia, la corte es también un espacio social cuyas reglas merece la pena estudiar para entender que ese

microcosmos refleja muchos aspectos de la vida social y política de un país¹. Pudiera parecer que, con el desarrollo del Estado liberal, la corte, asociada a las tradicionales formas de entender la relación entre el monarca y sus súbditos, perdió su trascendencia y se convirtió en un espacio en el que unos individuos con título nobiliario rodeaban al monarca para continuar reproduciendo ciertos rituales ceremoniales. Por otra parte, las connotaciones negativas asociadas a las palabras «cortesano» y «camarilla» han contribuido a simplificar el análisis de este objeto de estudio y sus múltiples derivaciones. Sin embargo, lo que parece evidente al acercarse a las fuentes es que la corte se adaptó a la nueva realidad sociopolítica convirtiéndose en un espacio de poder que, en algunos reinados y en algunos momentos, tuvo un papel muy importante². La corte desaparecerá en España en 1931 y no volverá a existir como tal tras la muerte del general Franco y el retorno de la monarquía, a pesar de que el símil cortesano haya sido, y siga siendo, utilizado por la prensa y los analistas políticos para describir a los amigos y amigas de los reyes eméritos y de los reyes actuales. Si la metáfora cortesana continúa teniendo vigencia es porque el público cree ver en estos amigos del rey a individuos que, si bien ya no desempeñan las funciones de servicio palaciego de los antiguos cortesanos, también en la actualidad se mueven por intereses que persiguen objetivos privados, sirviéndose, en teoría, de su amistad con la jefatura del Estado. Todo ello se realizaría en situaciones en las que la relación personal, liberada de las obligaciones cortesanas, se entabla en entornos de sociabilidad lúdica, ya sean deportivos, festivos, culturales, etc. Si esto sucede en la actualidad, en que los mecanismos de control político de este tipo de actividades son más estrictos, hemos de plantearnos cuál fue su dimensión en el pasado. Por eso puede decirse que la sociabilidad en el entorno de la corte alcanza un papel muy importante para entender el desenvolvimiento de la vida política de la España liberal y, en particular, durante dos momentos especialmente significativos: los reinados de Isabel II y de Alfonso XIII.

En este trabajo se va a seguir un desarrollo que, en primer lugar, nos permita entender las líneas generales de lo que podríamos denominar la «sociabilidad cortesana», teniendo en cuenta que Madrid, capital y corte, es el escenario principal de estas actividades. Para ello se plantearán unas observaciones que solo pretenden aproximarse a un tema sobre el que queda aún mucho por estudiar, pero que pueden ayudar a desbrozar el camino. En segundo lugar, se aplicarán estas observaciones al reinado de Isabel II, prestando atención no solo a las prácticas de sociabilidad desarrolladas alrededor de la reina, sino también a lo que fue una corte paralela: la de su madre María Cristina, hasta su marcha de España tras la revolución de 1854. Finalmente, y a modo de contraste, se harán algunas referencias a las prácticas de sociabilidad, más bien a la escasez de las mismas, en la corte del rey Amadeo de Saboya, pues constituye un ejemplo claro que hasta qué punto las actividades

¹ Este trabajo se integra en el proyecto de investigación “Corte, Monarquía y Nación liberal (1833-1885). En torno al Rey y la modernización política de España en el siglo XIX” (HAR2015-66532-P) (MINECO/FEDER).

² Véase: Raquel Sánchez, ed., *El Poder informal: la corte como escenario Político en España (1833-1885)*, *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, 33/96 (2018).

mundanas llegaron a alcanzar un significado político de primera magnitud durante este reinado. Se trata, por tanto, de un análisis general, macro, que únicamente pretende plantear puntos de partida que permitan profundizar en un tema como es el de la sociabilidad de las clases altas en la España del siglo XIX. A la historiografía le ha interesado más la Restauración por la existencia de fuentes solventes, como las derivadas de la figura periodística del cronista de sociedad, que tanta popularidad habría de tener entre finales del siglo XIX y principios del XX³.

¿CÓMO ENTENDER LA SOCIABILIDAD CORTESANA?

La primera pregunta que habría que hacerse es a qué hacemos referencia cuando hablamos de sociabilidad cortesana. Incluso, cabría reflexionar acerca de dicha expresión, si es la más adecuada o si tal vez sería necesario precisar más, ya que, como veremos, nos vamos a referir a distintas realidades. Al adentrarnos en el estudio de las monarquías posrevolucionarias, la centralidad otorgada por Norbert Elias al mundo cortesano en el proceso de concentración del poder alrededor del monarca presenta dificultades de encaje por los desafíos al poder real y al origen de su soberanía que planteó el liberalismo⁴. Las limitaciones al poder real no implicaron una reducción de la capacidad de influencia del entorno cortesano sobre la sociedad burguesa y, en particular, sobre las clases emergentes. De ahí que pueda afirmarse que cuando nos aproximamos al estudio de la corte desde una perspectiva sociológica, no nos estemos enfrentando a un ambiente en decadencia, sino a un mundo capaz de generar un efecto imitador en las clases altas⁵. Reflejo de conductas y prácticas del pasado, el mundo cortesano fue capaz de mantener y fomentar las actitudes aristocráticas y las jerarquías heredadas del Antiguo Régimen que, si bien no podían interesar a la sociedad y a la cultura política más progresista, ejercieron una irresistible atracción en los grupos ascendentes o, simplemente, en una sociedad que aún compartía una cosmovisión anclada en pilares preliberales.

Una de las cuestiones que hay que tener en cuenta en una primera aproximación al tema es la dualidad de contextos en los que tiene lugar la sociabilidad cortesana. Por una parte, nos encontramos con situaciones que se enmarcan en actos regidos por un estricto protocolo y que tienen que ver con ceremonias relacionadas

³ Con un importante precursor, Ramón de Navarrete, «cronista de salones» de *La Época*, periódico del que llegó a ser director y donde publicó su primer artículo de sociedad en 1849. El más famoso cronista de sociedad de la Restauración fue Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera (Monte Cristo), que trabajó para *Blanco y Negro*. Su libro *Los salones de Madrid* (1898) es una obra fundamental para el estudio de estas cuestiones. En España, la sociabilidad aristocrática ha sido estudiada por María Zozaya en *El Casino de Madrid: ocio, sociabilidad, identidad y representación social* (Madrid: UCM, 2008) y por Cristina del Prado en *El todo Madrid. La corte, la nobleza y sus espacios de sociabilidad en el siglo XIX* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2012).

⁴ Norbert Elias, *La sociedad cortesana* (Madrid: FCE, 1993). El modelo analítico de Elias, como es sabido, está focalizado en el estudio de las monarquías barrocas y, en especial, la Francia de Luis XIV.

⁵ Este fenómeno, ya estudiado por Arno J. Mayer (*La persistencia del Antiguo Régimen*) ha sido documentado para el caso español por Jesús Cruz en *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX* (Madrid: Siglo XXI, 2014).

con la Corona; con la Corona y las instituciones representativas y de gobierno; y con la Corona y la Iglesia. Por otra parte, hallamos situaciones en las que el protocolo es más flexible y que suelen estar relacionadas con el ocio. Me referiré a las primeras con la expresión de sociabilidad formal y a las segundas con la de sociabilidad informal, haciendo constar que, pese a todo, y cuando los monarcas formaban parte de un acto público o privado, la etiqueta y las normas protocolarias siempre regían estos encuentros, en mayor o menor grado⁶. El rey o la reina solo podían liberarse de este rígido corsé en la más estricta intimidad, algo que resultaba complicado para una función, la del monarca, en la que las fronteras entre lo íntimo, lo privado y lo público no estaban claramente delimitadas. Al fin y al cabo, el monarca era una institución del Estado a lo largo de todas las horas del día. Aunque no es este el lugar para reflexionar sobre ello, esta observación resulta muy interesante si la trasladamos a la realidad de las monarquías del siglo XXI, en las que se evidencia de forma clara el deseo de privacidad de unos individuos (los monarcas contemporáneos) que, precisamente por el carácter simbólico de lo que representan, no se encuentran en disposición de reclamar algo que es ajeno a su condición. Desde el siglo XIX, en Europa el monarca es una figura pública, cabeza e imagen de la nación y, por tanto, encarnación moral de la misma.

La sociabilidad formal, es decir, la que se halla regida por la etiqueta y el protocolo, ha sido denominada por Francisco Villacorta «sociabilidad cortesana representativa», siguiendo los planteamientos de Elias al respecto⁷. Se refiere el profesor Villacorta a la importancia que, desde las monarquías barrocas, tuvieron los ceremoniales asociados a la Corona y, sobre todo, al carácter representativo de estos. La fiesta barroca se plasma, de este modo, en las actividades que refuerzan el significado simbólico de la institución a través de la ritualización de las ceremonias. La etiqueta y el protocolo marcan, de esta forma, los tiempos y el camino a seguir; indican el lugar en el que se celebran los actos; ubican a los participantes en el lugar que les corresponde socialmente; dictaminan las vestimentas que se han de llevar en

⁶ La historiografía y la sociología han estudiado a fondo a qué contextos y situaciones debemos aplicar el concepto de «sociabilidad». Por sociabilidad formal se suele hacer referencia al estudio de fenómenos como el asociacionismo y no a estas prácticas protocolarizadas que son las ceremonias. Sin embargo, y para el análisis específico de la sociabilidad cortesana, considero muy operativo utilizar el calificativo de «formal» en contraste con otras manifestaciones de la interacción entre los agentes del entorno cortesano. Algunas reflexiones, sin ánimo de exhaustividad, sobre el fenómeno de la sociabilidad en: Maurice Agulhon, *Política, imágenes, sociabilidades de 1789 a 1989* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016), en particular: «¿Es la sociabilidad un objeto histórico?», pp. 103-118, y *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009). Para el caso español: J.-L. Guereña, «Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea. Introducción», *Hispania*, 214 (2003), pp. 409-414; Carmen de la Guardia Herrero, «Las culturas de la sociabilidad y la transformación de lo político», en María Cruz Romeo, y María Sierra, (coords.), *La España Liberal, 1833-1874*, (Madrid: Marcial Pons-Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014); Elena Maza Zorrilla, (coord.), *Sociabilidad en la España Contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002); Ramón Arnabat, y Montserrat Duch, (coords.), *Historia de la sociabilidad contemporánea. Del asociacionismo a las redes sociales* (Valencia: Universitat de València, 2014).

⁷ F. Villacorta, «Sobre un viejo escenario: reina, corte y cortesanos en representación», *Isabel II: los espejos de la reina*, ed. J.S. Pérez Garzón (Madrid, Marcial Pons, 2004), 282-297.

función del rango que se ocupa en la sociedad cortesana; pautan los momentos de silencio, los momentos de escucha y los momentos de conversación, etc. Todo ello en una dialéctica de alejamiento y aproximación de la figura del monarca a sus súbditos que tiene como objetivo, en palabras de Walter Bagehot, mantener el «encantamiento místico» de la monarquía⁸. Sin embargo, con el fin de las monarquías absolutas y la consagración de la soberanía compartida como dogma de la modernidad política en las monarquías posrevolucionarias de la Europa occidental, el papel jugado por las ceremonias asociadas a la monarquía habría de reformularse e, incluso, reforzarse al quedar la monarquía rebajada en su poder efectivo. El objetivo era claro y, de nuevo recurriendo a Bagehot, había que evitar la «erosión continuada de la monarquía mágica por los aspectos más prácticos». Disociado de los partidos políticos y las mayorías resultantes de los procesos electorales, el monarca se apoyaba en su naturaleza simbólica para expresar la continuidad histórica de la nación. De este modo, la ceremonia barroca se transmutaba en la celebración de la continuidad de una institución que era la nación misma en sus diversas encarnaciones temporales. Dado que en las monarquías liberales europeas son las ceremonias las expresiones más evidentes de la exteriorización del carácter emblemático de la figura del monarca, resulta factible, por tanto, establecer una equivalencia entre la «sociabilidad formal» y la «sociabilidad ceremonial» de la que habla Villacorta, pues ambas expresiones permiten referirse a la amplia variedad de ritos y celebraciones que nos encontramos en la Europa del siglo XIX y que van desde las tradicionales solemnidades barrocas hasta las más modernas ceremonias asociadas al sistema político representativo, como la apertura de las Cortes. De esta forma, es posible enlazar con el concepto de *performing monarchy*, la monarquía escénica que, través de los procesos ceremoniales y otros rituales simbólicos, persigue distintos objetivos, que van desde la legitimación de una dinastía hasta la encarnación de la nación en la persona del monarca⁹.

Por otra parte, en el estudio de la sociabilidad cortesana de las monarquías liberales del siglo XIX ha de prestarse atención especial a los espacios en los que se realizan esas actividades sociales. El lugar de celebración de dichas reuniones es significativo porque marca de forma clara la naturaleza de las mismas. Ciertamente, las más importantes, las más asociadas a la sociabilidad ceremonial, son las celebradas en el Palacio Real y, secundariamente, en los Sitios Reales. Dentro del propio Palacio Real, incluso, pueden diferenciarse espacios o situaciones más propicios a la sociabilidad formal que otros. Los usos de la antecámara real son un buen ejemplo de

⁸ Walter Bagehot, *The English Constitution* (Londres: Chapman and Hall, 1867). Fue traducido al español por Adolfo Posada en 1902 para La España Moderna. Un análisis contemporáneo en Martin Kirsh, «La trasformazione politica del monarca europeo nel XIX secolo», *Scienza & Politica*, 34 (2006): 22-35.

⁹ La bibliografía al respecto es muy amplia, desde el ya clásico texto de David Cannadine («Contexto, representación y significado del ritual: la monarquía británica y la invención de la tradición, c. 1820-1977») hasta el más reciente trabajo de Xavier Mauduit, *Le Ministère du faste. La Maison de l'empereur Napoléon III* (Paris: Fayard, 2016). Un estado de la cuestión, con reflexiones sobre el caso español, en David San Narciso, «Ceremonias de la monarquía isabelina. Un análisis desde la historia cultural», *Revista de historiografía*, 21 (2014): 191-207.

ello. La antecámara constituía un lugar de gran importancia en el que compartían tiempos de espera los lacayos y sirvientes del monarca con los ministros, aristócratas y otras visitas. Era a la vez lugar ceremonial, pues tenía un sillón con dosel para las audiencias, y ámbito para la charla informal¹⁰. Más restringido era el acceso a la llamada «saleta» y a la «cámara del servicio personal de S.M.»¹¹. Sin embargo, y en tanto que la monarquía se proyecta hacia el exterior por su carácter simbólico, no puede perderse de vista que el contexto de la sociabilidad puede ser también la calle, escenario primordial de la ceremonia barroca que el liberalismo utilizará con profusión, dándole un contenido distinto, pero siendo consciente de su capacidad para crear emoción colectiva al tratarse de un escenario más propicio a la difuminación de las diferencias de clase y de rango y a su disolución en un ideal superior: la nación, encarnada en el monarca¹². Por lo que se refiere a los espacios de la sociabilidad informal, también los palacios reales fueron entornos propicios para estas actividades, así como el palco destinado al monarca y a su familia en el Teatro Real, lugar para ver y ser visto. Asimismo, se podrían mencionar los palacios de los aristócratas y burgueses enriquecidos, frecuentados por los reyes en bailes y otras actividades de ocio. En cualquier caso, hay que hacer notar la descentralización que, por lo que se refiere a los espacios del ocio cortesano, se produjo desde la muerte de Fernando VII y el inicio del régimen liberal, momento en que la aristocracia, «reducida entonces a la condición de servidora de Palacio» comenzará a abrir, también ella, sus salones¹³, compitiendo por el reconocimiento de la alcurnia, del lujo y de su capacidad de atracción de personajes influyentes (incluida la familia real) a sus fiestas.

Esto nos lleva a preguntarnos una cuestión: ¿dónde acaba lo que, técnicamente, consideraríamos «sociabilidad cortesana» y dónde empieza lo que denominamos «sociabilidad burguesa»? A este respecto hay que tener en cuenta que, a partir del reinado de Isabel II, el incremento en los nombramientos para cargos honoríficos de la corte fue muy notorio. Se trató de una política de acercamiento entre las viejas élites aristocráticas (poseedoras tradicionales de los cargos cortesanos) y aquellos individuos que habían alcanzado una posición relevante a raíz de los cambios económicos y sociales derivados del nuevo régimen. En algunos casos, esas políticas de fusión ya habían comenzado con anterioridad¹⁴. En otros, se producirían a lo largo del reinado de Isabel II¹⁵. Muchos banqueros, empresarios, industriales,

¹⁰ Fernando Fernández de Córdova, *Mis memorias íntimas* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1889), III, 131.

¹¹ Véase al respecto el *Proyecto de Reglamento de Etiqueta Interior y Exterior del Real Palacio*, Madrid, Imprenta Nacional, 1863 (Real Biblioteca, Caj.foll.fol.216).

¹² Maurizio Ridolfi, «Las fiestas nacionales: religiones de la patria y rituales políticos en la Europa liberal del “largo siglo XIX”», *Pasado y memoria*, 3 (2004): 135-154.

¹³ Ramón de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón* (Madrid: Editorial Castalia, 1994), 442.

¹⁴ Jesús Cruz, *Los notables de Madrid. Las bases sociales de la revolución liberal española* (Madrid: Alianza, 2000).

¹⁵ Véase: Raquel Sánchez y David San Narciso, coords., *La cuestión de Palacio. Corte y cortesanos en la España contemporánea* (Granada: Comares, 2018). La nobleza en la España del siglo XIX: Germán Rueda, coord., *La nobleza española, 1780-1930* (Madrid: Ediciones 19, 2014).

políticos e, incluso, algunos hombres de letras y artistas accedieron a ese espacio virtual que es la corte a través de cargos de carácter meramente representativo, como algunas de las categorías de gentileshombres y de damas de la reina. De hecho, arribar a ese espacio constituía un signo de distinción entre los individuos situados en lo más alto de la escala social. Se trataba de los mismos nombres que se podían encontrar en otros centros de sociabilidad de la elite, como el ya citado Teatro Real o el Casino de Madrid¹⁶. Todo ello conduce a afirmar que, por lo que se refiere a las élites españolas, no puede hablarse de una frontera clara entre las prácticas asociadas a la sociabilidad cortesana y aristocrática y las relacionadas con la alta burguesía. No hay una disolución de la primera en la segunda. En ese contexto, en ambas clases sociales conviven y se entremezclan las mismas personas para negociar sus intereses económicos, políticos y matrimoniales.

Finalmente, podemos plantear la cuestión de si las prácticas de sociabilidad cortesana vienen más claramente definidas por la asistencia del rey o la reina a un determinado acto que por los espacios en que se desarrollan estas prácticas, pues la mera presencia del monarca obliga a la activación de los códigos de conducta cortesana marcados por el protocolo y la etiqueta, incluso en entornos y actividades sociales de carácter informal. Ciertamente, esto es así, pero hay que recordar que la corte no está constituída solo por el monarca: sin cortesanos no hay corte (como pudo amargamente comprobar el rey Amadeo), pero sin la presencia in situ del monarca sí la hay porque la clave explicativa de este colectivo social es justamente la existencia de cortesanos. Finalmente, la sociabilidad cortesana no solo se explica por la presencia del monarca en un evento, sino que la asistencia de otros miembros de la familia real también marcaba un signo de distinción en cualquier recepción o ceremonia.

ISABEL II, ENTRE LA CEREMONIA Y LA FIESTA

Durante el reinado de Fernando VII, la corte española reprodujo los rituales tradicionales de la majestad y la estrecha relación de la nobleza con el monarca como instrumento para reforzar el prestigio de este. Por lo tanto, las ceremonias y otros actos cortesanos tuvieron un papel muy significativo en un contexto, el reinado fernandino, en el que, tras los desafíos del liberalismo y las independencias americanas, la monarquía española iba a necesitar algo más que la legitimidad dinástica para sostenerse¹⁷. Sin embargo, la vida cortesana no solo era un espacio para el lucimiento de la nobleza y para la exhibición de su vínculo con el rey, sino que, como describió Fernández de Córdova en sus memorias, la sociabilidad cortesana informal, especialmente en los Reales Sitios, constituyó el vehículo natural para la

¹⁶ Puede consultarse el trabajo de María Zozaya, *El Casino de Madrid: ocio, sociabilidad, identidad y representación social* (Madrid: UCM, 2008).

¹⁷ Véase Antonio Moral Roncal, *¡El enemigo en Palacio! Afrancesados, liberales y carlistas en la Real Casa y Patrimonio (1814-1843)* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2005): 39-46. Del mismo autor: «La Real Casa y Patrimonio en el reinado de Fernando VII (1814-1833)», en Raquel Sánchez y David San Narciso, coords., *La cuestión de Palacio*, 155-183.

consecución de beneficios personales de todo tipo, teniendo siempre en cuenta la centralidad de la figura real como proveedora de favores y la necesidad de hacerse notar en tan competitivo entorno:

Claro está que a los Sitios Reales no iban las pretensiones subalternas; de modo que, entre aquel cúmulo de obispos y magistrados, generales y consejeros, oidores e intendentes, corregidores y covachuelistas, había siempre muchos que arrendaban y amueblaban con fastuosidad lindas casas, tomaban coches, vestían lacayos y desplegaban la pompa de los trajes o uniformes más vistosos. Ya he dicho que el favor de un ministro no bastaba entonces, como más tarde, para obtenerlo todo, y los aspirantes a altas posiciones, como necesitaban, más que de cosa alguna, de la privanza del Rey para conquistar poder, agotaban todos aquellos recursos que tenían para hacerse valer en los Sitios, en donde al mismo tiempo había mayores facilidades y ocasiones de acercarse a su Real persona¹⁸.

Los cambios comenzaron tras la muerte de Fernando VII cuando la reina regente, deseosa de rodearse de fieles, puso en marcha un programa de depuración del personal palatino con el objetivo de crear unos círculos cortesanos afines a ella y a su hija¹⁹. Mientras que las tropas isabelinas trataban de asegurar el trono de la reina niña en el campo de batalla, María Cristina se sirvió de las prácticas de ocio para estrechar lazos con las elites liberales afines, principales soportes de su hija. Para ello comenzó a frecuentar los salones privados de aristócratas y políticos liberales de renombre, como evidencian las visitas que realizaba a los bailes organizados por el conde de Toreno. Fernández de Córdova hizo notar la novedad de este hecho al escribir que era «la primera vez que se vio en España a un soberano realzando con su presencia la casa de un particular»²⁰. Esta circunstancia marcaba un hito en la relación de la Corona con sus súbditos más privilegiados, pues si bien el monarca seguía siendo el centro de la sociabilidad cortesana, se diversificaron los escenarios en que sus apariciones públicas tenían lugar. Palacio, por supuesto, continuaba siendo el ámbito primordial de las relaciones entre los cortesanos, pero las posibilidades que ofrecían las diversas manifestaciones de sociabilidad informal iban a convertirse en el lazo de unión de esas elites.

Durante la regencia del general Espartero, el distinto concepto que sobre la monarquía sostenía la cultura política progresista, unido al rechazo que generó en la aristocracia el exilio de la reina madre, restó preponderancia al rol simbólico de la vida cortesana en la sociedad española. A pesar de que eran titulares de puestos importantes en la servidumbre real, señalaba la condesa de Espoz y Mina que, después del asalto a Palacio Real en octubre de 1841 por parte de los generales Concha, León y Pezuela, los grandes de España y el resto de la aristocracia ni siquiera

¹⁸ Fernando Fernández de Córdova, *Mis memorias íntimas*, I, 68. Una descripción de la vida cortesana desde el matrimonio de Fernando VII con María Cristina de Borbón en R. Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, 437-448.

¹⁹ Véase el capítulo VI de Antonio Moral Roncal, *¡El enemigo en Palacio!*

²⁰ Fernando Fernández de Córdova, *Mis memorias íntimas*, I, 190.

se molestaron en visitar a la reina niña y a su hermana para conocer su estado²¹. De esta forma trataban de mostrar su rechazo a la decisión del regente Espartero de fusilar a uno de los suyos: el general Diego de León. Esta actitud, así como el incumplimiento de sus obligaciones palaciegas, eran una toma de postura política muy clara en la cual evidenciaban su fidelidad no a la Corona, sino a la persona de la reina regente. Sin embargo, tras la mayoría de edad de Isabel II, y con el deseo de potenciar el papel de la Corona, el Palacio Real se convirtió de nuevo en el motor de la actividad social. Según varios contemporáneos, fue precisamente la reina madre, María Cristina, quien impulsó la celebración de una gran variedad de recepciones y bailes con el objetivo de rodear a la Corona del brillo que, en su opinión, debía tener la principal institución del país²². Uno de estos contemporáneos fue el escritor norteamericano Washington Irving, quien entre 1842 y 1846 desempeñó los cargos de enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de los Estados Unidos en España. Irving, que ya había visitado España en los últimos años del reinado de Fernando VII, escribió varias cartas a su familia en las que narraba el significativo cambio que se había producido en la corte española desde que la reina madre llegó de su exilio parisino en 1844. Incidía Irving en la forma en la que la vida social impulsada por Palacio había transformado y estrechado las relaciones entre la alta sociedad y la Corona, convirtiendo a esta en el núcleo aglutinador de las clases privilegiadas y revalidando así su liderazgo, por una parte, en la jefatura del Estado y, por otra, entre las elites aristocráticas de viejo y de nuevo cuño²³. En la misma línea se pronunciaron el ya citado Fernando Fernández de Córdova y Alfredo Escobar, marqués de Valdeiglesias quien, en sus memorias, recuerda reiteradamente que la corte de Isabel II fue una de las más brillantes de la Europa de su tiempo²⁴.

Durante el reinado de Isabel II, y precisamente en ese contexto de revalorización del papel social y político de la Corona, los rituales y ceremonias de la monarquía alcanzaron una dimensión performativa muy importante. Aunque en líneas generales se mantuvo la liturgia tradicional, resultaba evidente que, de una forma o de otra, deberían producirse cambios en algunas de estas ceremonias para adaptarse a los requerimientos de una monarquía constitucional, sobre todo en aquellas con un alto contenido político. Un análisis meramente superficial de estas ceremonias nos muestra la tensión existente entre la Corona y los representantes de los poderes legislativo y ejecutivo acerca de la presencia de estos últimos en las mismas, como veremos en el ejemplo de las ceremonias asociadas al nacimiento del

²¹ Condesa de Espoz y Mina, *Memorias* (Madrid: Tebas, 1977): 252.

²² La importancia del baile como práctica social en Guadalupe Mera, *El baile en el Madrid romántico (1833-1868): prácticas de sociabilidad, repertorio coreográfico y recepción literaria* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015).

²³ Salvador García Castañeda, «Ecos de sociedad: la vida cortesana isabelina (1842-1846) que vio Washington Irving», en Dolores Thion, coord., *El costumbrismo, nuevas luces* (Pau: Presses de l'Université de Pau, 2013): 233-250.

²⁴ Marqués de Valdeiglesias, *Setenta años de periodismo. Memorias* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1950): I, passim.

príncipe de Asturias²⁵. Los actos puramente cortesanos más frecuentes en el reinado de Isabel II fueron la toma de la almohada, la cobertura de los grandes, los besamanos y la muy antigua ceremonia del lavatorio de los pies. En la celebración de esta última, que se oficiaba en la Sala de los Pilares de Palacio en Jueves Santo, y como nos cuenta una testigo contemporánea, se evidenciaron a mediados de siglo las dificultades de adaptación de la etiqueta tradicional a las novedades sociales y políticas con la inclusión entre los participantes de las esposas de los ministros y de los representantes diplomáticos²⁶.

Las ceremonias de bautismo y presentación del heredero nos ofrecen otro ejemplo de la sociabilidad ceremonial que hemos descrito páginas atrás. A estas ceremonias les siguió el viaje que realizó la familia real a Asturias, a Covadonga, con un claro interés político al tratar de unir al príncipe Alfonso con don Pelayo y, por tanto, con el origen histórico de España²⁷. Nos encontramos ante un proceso ceremonial en cuatro secuencias, un ritual con una interpretación política muy significativa en un momento de quiebra en la popularidad no solo de la reina, sino del propio sistema nacido tras la muerte de Fernando VII. Se trata de cuatro episodios, fechados entre noviembre de 1857 y el verano de 1858, que comienzan con el bautismo, continúan con la ceremonia de presentación y cruzamiento del heredero por parte del rey consorte, siguen con la presentación del niño a la Virgen de Atocha y, finalizan con el citado viaje a Asturias. Si nos centramos en lo que aquí nos interesa, las prácticas sociales asociadas a esta ceremonia, nos encontramos con que hay una progresión -por lo que se refiere a la implicación de distintos colectivos sociales en la misma- que tiene una relación directa con la amplitud de los espacios en los que se desarrollan las fases de este ritual y con los públicos que las presenciaron.

La ceremonia, en su primera estación, el bautismo del príncipe Alfonso, se desarrolló a través de las galerías de Palacio hasta llegar a la Capilla Real, es decir, en un lugar reducido y para un grupo restringido de individuos: el arzobispo de Toledo y los dieciocho obispos que le asistieron en el bautismo, monseñor Lorenzo Barili (el

²⁵ Un ejemplo de esta tensión entre las instituciones representativas del Estado y la Corona nos lo proporciona Javier Varela al señalar que solo a partir del entierro del infante Francisco de Paula en 1865 se permitió la presencia de representantes del gobierno, las Cortes y los tribunales, es decir, de los tres poderes del Estado, en el traslado al monasterio de El Escorial y en la inhumación de los miembros de la familia real. De hecho, con motivo de la muerte de Alfonso XII, la prensa demandó que «a la vieja etiqueta de los reyes absolutos, sustituya la etiqueta de los reyes constitucionales» (Javier Varela, *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*, Madrid: Turner, 1990: 74).

²⁶ Frances Calderón de la Barca, *Un diplomático en Madrid. Impresiones sobre la corte de Isabel II y la revolución de 1854* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018): 244-245. Hace referencia la autora a la carencia de información acerca de la indumentaria que debían llevar estas señoras a la ceremonia del lavatorio y la confusión que ello creó en el cuerpo diplomático. La ceremonia concluía siempre con una comida, servida por los propios monarcas, para los doce pobres a los que se había lavado los pies previamente.

²⁷ Se sigue aquí el trabajo de David San Narciso Martín, «Celebrar el futuro, venerar la Monarquía. El nacimiento del heredero y el punto de fuga ceremonial de la monarquía isabelina (1857-1858)», *Hispania*, 77/255 (2017): 185-215.

nuncio papal, que representaba a Pío IX como padrino del niño), los gentileshombres y mayordomos de Palacio, la familia real, las damas de la reina, los grandes de España y, cerrando la comitiva, el general Evaristo San Miguel como comandante de los alabarderos. Todo ello pautado según la vieja tradición de la monarquía, de ahí que tuvieran que anularse las invitaciones que los organismos oficiales enviaron a diversos particulares que iban a asistir representando a varias instituciones del Estado. La razón que se arguyó fue que se trataba de un acto privado, excusa sorprendente tratándose del bautismo del heredero al trono de una de las monarquías más antiguas de Europa. La segunda parte fue la llamada ceremonia del cruzamiento, por la que el rey consorte Francisco de Asís, previa autorización de la reina, impuso al niño el Toisón de Oro y las cruces de las órdenes de Carlos III e Isabel la Católica. En esta segunda parte se incrementó el número de participantes, incluyéndose ahora a otros cargos palaciegos, entre los que había viejos y nuevos títulos nobiliarios. La participación de todos estos individuos en dichas ceremonias, las más protocolarias de todo el ritual, tenía como objeto sellar la vinculación del nuevo príncipe con sus pares, aquellos que se considerarían en un futuro sus más ardientes defensores y a los que se encontrarían, tanto él como el resto de la familia real, en otro tipo de actos semejantes. Para los invitados, participar en eventos como estos, extremadamente elitistas, era un signo de distinción que les significaba en la alta sociedad de la época. La tercera secuencia de la ceremonia fue la presentación del niño en la basílica de Atocha de Madrid. De nuevo aquí volvemos a ver a las elites nobiliarias en sus carruajes acompañando a la familia real, así como a palafreneros y tropas de escolta, pero se introduce un nuevo elemento en el cortejo: el público, que participa en la celebración desde la calle, aclamando a la comitiva y, en especial, al heredero. Como dejó escrito el marqués de Vinent, en la ceremonia participaron «las gentes en dos categorías: los llamados a desfilar y los llamados a ver desfilar»²⁸. De hecho, los festejos populares organizados se hallaban claramente disociados de las ceremonias. En estas últimas, el protocolo marcaba las distancias entre las clases sociales, impidiendo su mezcla. Las fiestas populares, por su parte, estaban destinadas para el disfrute de las clases media y baja, sin participación de individuos mejor situados en la escala social. Finalmente, en la última secuencia de la ceremonia, el viaje a Asturias, se amplían los colectivos sociales participantes pues, además de la comitiva real, con un elevado número de cortesanos, aristócratas y miembros del gobierno, se quiso hacer partícipe del acto al pueblo español, no solo en sentido social, sino también territorialmente hablando, con paradas en diversas localidades del recorrido. Evidentemente, la participación popular en los actos con la familia real y los cortesanos era siempre pasiva, contemplativa. Sin embargo, el mero hecho de compartir la emoción colectiva por el nacimiento del príncipe heredero en un acto festivo, aunque fuera por breves instantes, contribuía a que la gente común

²⁸ Antonio de Hoyos, *El primer estado. Actuación de la aristocracia antes de la revolución, en la revolución y después de ella* (Madrid: Rh+, 2013): 35.

se sintiese miembro de esa colectividad llamada «nación española»²⁹. El sentido político de estas recepciones asociadas a la sociabilidad ceremonial es más que evidente y constituye un ejemplo muy claro de las manifestaciones de la «monarquía escénica».

También al analizar la sociabilidad lúdica o informal vinculada al mundo cortesano hay que hacer mención a los comentarios realizados más arriba acerca del papel de la Corona como agente activador, como aglutinante de unas elites sociales híbridas en relación a su origen, aunque bastante asimilables por lo que respecta a su nivel económico. El dinero constituía, en última instancia, el pegamento social que permitió la renovación de la alta sociedad en los tiempos de Isabel II. En su estudio sobre estos entornos, Cristina del Prado explica cómo la denominada «estación mundana» se iniciaba en los salones del Palacio Real que, de esta forma, daban el pistoletazo de salida para la apertura de los salones de las clases altas³⁰. El calendario comenzaba en octubre y alcanzaba su máximo nivel entre el carnaval y la Semana Santa, momento en que se suspendían las fiestas para retomarse después del domingo de Pascua. La temporada quedaba clausurada en junio, cuando tanto la familia real, como los cortesanos y las clases altas se marchaban de veraneo a distintos destinos. Isabel II inauguró la costumbre de recibir una vez por semana, costumbre imitada por los salones de las elites, de tal forma que una persona de este nivel social y bien relacionada podía asistir a distintas recepciones (bailes, veladas, cenas, etc.) todos los días de la semana, visitando varios salones en una misma noche. La reina, en su doble condición de monarca y de esposa del matrimonio de más alto rango de la sociedad española, se convertía en anfitriona de sus súbditos más distinguidos, patrón que reproducirán las esposas e hijas de los aristócratas, diplomáticos, banqueros y empresarios de la época, las cuales, retomando el papel civilizador atribuido a las mujeres en las reuniones sociales del siglo XVIII, se convertirían en las organizadoras y animadoras de este tipo de recepciones.

El efecto imitador de las prácticas de sociabilidad cortesana de carácter lúdico no se extendía solo al hecho de tomar por costumbre la celebración de un acto social determinado día de la semana, sino que las elites también reproducían la tipología de actos que se celebraban en Palacio. Hay que hacer aquí algunas matizaciones pues, precisamente porque los entornos de sociabilidad ligados a la corte eran ámbitos especiales, en ellos tenían lugar algunas actividades que mezclaban lo ceremonial con lo lúdico, como las recepciones que tenían lugar antes o después de los besamanos, o las fiestas en honor de algún personaje público, homenajeado por los reyes³¹. Por lo que respecta al resto de actos sociales, tanto en Palacio como en los Reales Sitios, se desplegaba un amplio panorama de actividades que iban desde los bailes hasta las

²⁹ Sobre el papel nacionalizador de la monarquía en este periodo: Raquel Sánchez, coord., *Hacia una monarquía nacional: la Corona como agente de nacionalización en España (1833-1885)*, *Hispania*, LXXIX/262 (2019); y Raquel Sánchez, ed., *Un rey para el pueblo. Monarquía y nacionalización en el siglo XIX* (Madrid: Sílex, 2019).

³⁰ Cristina del Prado, *El todo Madrid*, p. 79.

³¹ Como por ejemplo la fiesta en honor de los generales recién llegados de la guerra de África en 1860, que se celebró en Aranjuez el 6 de mayo de 1860 (Cristina del Prado, *El todo Madrid*, p. 80).

comidas y cenas, pasando por las veladas musicales y teatrales. En Palacio Real había un teatro en el que, en ocasiones, la reina salía a cantar. La popularidad de los teatros caseros fue tal, como nos cuenta Valdeiglesias, que durante los últimos años del reinado de Isabel II se generalizaron no solo en los palacetes aristocráticos y de la alta burguesía, sino también en las más modestas casas de la clase media, convirtiéndose la lectura y la representación de obras teatrales en un pasatiempo muy habitual en la época³². Por otra parte, fueron relativamente frecuentes las celebraciones de los cumpleaños o santos de miembros de la familia real, que se sustanciaban en comidas de etiqueta, así como las celebraciones navideñas.

Ser invitado a alguna de estas recepciones cortesanas constituía un signo de especial distinción para el individuo agraciado pues no solo le permitía acceder al entorno de sociabilidad más prestigioso de la elite, sino que le abría las puertas al establecimiento de contactos y relaciones que podían ser muy productivas para su promoción personal. Los actos informales, libres de las ataduras protocolarias (a pesar de que, en mayor o menor medida, siempre se hallaban presentes en el entorno real), permitían una mayor fluidez en las relaciones personales y facilitaban el camino para ser aceptado en el llamado «todo Madrid», lo que significaba que la persona en cuestión podía acceder también a los salones de otros individuos de las clases altas. En ocasiones, el camino era el contrario: desde los salones de la aristocracia se accedía a los salones reales. En cualquier caso, el resultado era el mismo: ingresar en la elite, consiguiendo de ese modo un capital simbólico que prestigiaba al individuo y a su familia. A su vez, estos *parvenus*, si realmente pretendían convertirse en personajes de referencia en el ámbito mundano, debían actuar como anfitriones, lo que implicaba grandes gastos de ostentación que no todos se podían permitir³³. Los casos de los banqueros Salamanca y Gaviria son un ejemplo claro de ascenso social vinculado a estas prácticas.

Por otra parte, y al igual que había hecho su madre en los primeros años del régimen liberal, la reina Isabel asistió con frecuencia a los bailes de la elite aristocrática y burguesa. Su presencia en estas reuniones sociales también constituía un elemento de distinción para la familia anfitriona y un interés añadido para los demás invitados. Sin lugar a dudas, la asistencia de la reina a una recepción de estas características alteraba la normal conducta de los concurrentes al convertirse en el principal centro de atención y al condicionar, con su vestimenta, sus gustos y su conducta el desarrollo de la misma. Sin embargo, contribuía a sellar la alianza entre la Corona y las elites, un pacto que afianzaba la solidaridad entre los miembros de la aristocracia. Esto fue especialmente importante a medida que la popularidad de la reina fue descendiendo y necesitó de apoyos en sus tradicionales soportes, los cuales se hallaban ligados a ella tanto por su vinculación a la corte por ser cargos palatinos y/o por amistad personal. Durante su juventud, en especial después de su mayoría de

³² Marqués de Valdeiglesias, *Setenta años de periodismo*, vol. 1, pp. 47-48. Valdeiglesias menciona los teatros de los barones de Andilla, y los de las condesas de Montijo y de Vilches, muy aficionada esta última a la actuación.

³³ Un ejemplo de lo que tales gastos suponían para las familias en Frances Calderón de la Barca, *Un diplomático en Madrid*, p. 68.

edad y su matrimonio, Isabel II llevó una agitada vida social, asistiendo a un gran número de bailes y recepciones, lo que contribuyó a proyectar sobre ella una cierta fama de frivolidad que perjudicó seriamente su reputación, al sobrepasar con su conducta los límites del estereotipo de la domesticidad burguesa que comenzaba a imponerse también en la imagen pública de las reinas³⁴.

LA CORTE OFICIOSA DE LA REINA MARÍA CRISTINA

La mayoría de edad de Isabel II no restó protagonismo a su madre en el mundo social de su tiempo. Aceptado públicamente su matrimonio con Fernando Muñoz, la familia que formó con éste constituyó el otro gran polo de atracción cortesano de la época. Si bien la exregente no se hallaba en disposición de otorgar cargos honoríficos que abrieran la puerta de Palacio (al menos, no personalmente), entre los años 1844 y 1854 se convirtió en el centro de lo que se podría calificar como una corte «paralela» u «oficiosa», formada por los mismos individuos que frecuentaban la corte «oficial» y los salones de la aristocracia y la alta burguesía³⁵. La diferencia estribaba en que los salones de María Cristina no se llevaban a cabo ceremonias de estado, por lo que los encuentros lúdicos constituían una oportunidad excepcional para el establecimiento de relaciones de todo tipo. A la vez, la presencia de la reina madre y de sus hijos rodeaba a las recepciones del «halo fascinante» de la monarquía. De este modo, el Palacio de las Rejas, residencia de la familia Muñoz-Borbón, constituía un espacio privilegiado para la sociabilidad informal de las elites, un espacio plástico en el que los invitados circulaban y se movían libremente sin las restricciones protocolarias de Palacio Real y los Reales Sitios. Frances Calderón de la Barca contaba en su libro que el tipo de actividades que se organizaban en el Palacio de las Rejas era más variado que las que se podían encontrar en el Palacio Real: desde pequeñas recepciones y veladas hasta bailes de gala, pasando por los muy populares bailes de trajes (disfraces) o los bailes de máscaras, igualmente populares. Como comentaba Fernández de Córdova en sus memorias, las máscaras, prohibidas en tiempos de Fernando VII por razones policiales, se convirtieron en uno de los pasatiempos más extendidos en la época isabelina porque permitían el juego de equívocos que los roles de clase y género tenían vedado en otras circunstancias³⁶.

Las fiestas de María Cristina reunían, además, a una mayor variedad de personas, pues a ellas asistían aristócratas, políticos, ministros, empresarios, militares,

³⁴ Véase Mónica Burguera, «“Al ángel regio”. Respetabilidad femenina y monarquía constitucional en la España posrevolucionaria», en Encarna García Moneris, Mónica Moreno y Juan I. Marcuello, coords., *Culturas políticas monárquicas en la España liberal* (Valencia: Universitat de València, 2013): 131-150.

³⁵ M^a Ángeles Casado, «María Cristina de Borbón. Una regente cuestionada», en Emilio La Parra, coord., *La imagen del poder. Reyes y regentes en la España del siglo XIX* (Madrid: Síntesis, 2011): 133-176. Un análisis de la vida social en su palacete madrileño en Raquel Sánchez y David San Narciso, «Fiesta en Palacio, revolución en la calle, estudio introductorio a *Un diplomático en Madrid* (1853-1854)», en Frances Calderón de la Barca, *Un diplomático en Madrid*, LII-LX.

³⁶ Fernando Fernández de Córdova, *Mis memorias íntimas*, II, 175.

banqueros, grandes propietarios, hombres de letras y artistas. Frecuentaban sus salones en especial los individuos vinculados al moderantismo, con los que la exregente tenía unas relaciones especialmente próximas. Calderón de la Barca nos da algunos nombres: Luis Sartorius, los duques de Frías y Fernandina, el marqués de Viluma, José Castro y Orozco, Mariano Roca de Togores, José Buschental, Agustín Esteban Collantes, Félix Domenech, el general Blaser, el vizconde del Pontón, los marqueses de Biario Sforza, Villadarias, de la Unión, Santa Cruz, Rivas, Medinaceli, los duques de Alba, José de Salamanca y un largo etcétera. Una invitada especialmente destacada para lo que aquí nos interesa es la propia reina Isabel, que frecuentaba las recepciones de su madre asiduamente. Isabel, muy aficionada al baile y a la música, podía dar rienda suelta a su natural espontaneidad en estas reuniones en las que ella no era la anfitriona y en las que las rigideces protocolarias se hallaban ausentes. Frances Calderón nos describe también, es difícil saber si voluntaria o involuntariamente, la diferencia de comportamiento entre madre e hija en los bailes del Palacio de las Rejas. Esta última, alegre y expansiva, contrasta con su madre, quien nunca perdía su condición de reina, su aire majestuoso, incluso en momentos en que la frivolidad imperaba. María Cristina, según la visión que nos proporciona Frances Calderón, sin ser distante, sabía otorgar a los actos en los que participaba de un aura de brillo y majestad que a la vez combinaba con una controlada y amable simpatía que hacía sentirse cómodos en su presencia a los asistentes. La forma en la que se describe el inicio de uno de sus bailes nos puede dar una idea de lo que aquí se viene diciendo:

Muy pocos bailes comienzan a animarse antes de la una. Los de la reina Cristina son una excepción en este punto. A las diez entró Su Majestad, seguida de sus tres hijas y sus ayas; pero fueron pocos los invitados que llegaron antes de las once, excepción hecha de los ministros de la Corona y sus familias. Ellos, los gentileshombres y damas de Palacio, y unos cuantos grandes que, a lo que tengo entendido, son invitados por turno, constituían la reunión. En total habría allí unas ciento cincuenta personas. La reina madre tiene, como la condesa de Montijo, el don de inspirar confianza a cuantos se le acercan. Sus invitados se sienten en su casa como si estuvieran en las suyas propias. / Estaba la reina sentada a un lado de la sala, muy lujosamente vestida y con mucho gusto. Las infantas Amalia y Cristina, con sus ayas, estaban a su derecha; el infante don Francisco, con su hijo, a la izquierda. Las tres hijas de la reina Cristina, que son muchachas encantadoras, eran, por supuesto, los personajes principales de la reunión. El duque de Riánsares, que es todavía un hombre de hermosa presencia, aunque muy calvo, se quedó en la entrada recibiendo muy cordialmente a sus huéspedes³⁷.

Por otra parte, y al igual que hizo en los años en que ejerció como reina regente, María Cristina asistió a bailes y recepciones en casas de particulares. Liberada ya de sus compromisos oficiales, la exregente frecuentó los domicilios de políticos y empresarios afines a ella. Conocida es su relación con Manuel Gaviria, su banquero,

³⁷ Frances Calderón de la Barca, *Un diplomático en Madrid*, 206.

cuyo palacio en la calle del Arenal de Madrid visitó en varias ocasiones. Como se acaba de señalar, el círculo más próximo a María Cristina estaba formado por un grupo de personas en el que se mezclaban los cortesanos con la burguesía enriquecida y algunos políticos moderados, formando una red que controló buena parte de los negocios de la España de la época. Compartiendo todos ellos los mismos intereses económicos y políticos, constituyeron un grupo de presión que alcanzó una gran influencia y que, gracias al amparo de la regente, consiguió pingües beneficios de los contratos de obras públicas, muchos de ellos gestionados en las reuniones sociales que aquí se vienen mencionando. En estos y otros negocios la propia regente y su marido tuvieron un papel importantísimo, siendo ellos la cabeza de ese grupo de presión que, para la opinión pública, representaba el ejemplo más claro de la corrupción imperante durante los primeros años del reinado efectivo de Isabel II. Ahí se halla la razón que explica la furia del ataque popular contra el Palacio de las Rejas en 1854, símbolo de todo ese mundo de inmoralidad recubierto por el oropel de los bailes de gala³⁸.

UN REY SIN CORTE: AMADEO I

Con Amadeo de Saboya nos encontramos ante dos realidades de importancia que nos van a permitir comprender la escasa actividad social habida en la corte durante su breve reinado. Por una parte, el rey llegó a España con un concepto muy distinto de lo que debía ser y representar un monarca³⁹. Teniendo en cuenta, además, que el origen de su legitimidad como rey difería bastante del de su predecesora, a Amadeo no le cabía más opción que presentarse ante sus súbditos como un monarca austero, próximo a los ciudadanos, con una planta palatina acorde a los requerimientos de una monarquía democrática, es decir, más simple y manejable que la borbónica⁴⁰. Por otra parte, el rechazo que las elites isabelinas mostraron desde un primer momento a la pareja real impidió que se pudiera revivir la ajetreada vida cortesana del reinado anterior. El vacío que la aristocracia, de nuevo y viejo cuño, hizo a Amadeo y a su esposa la reina María Victoria es una prueba fehaciente de la fortaleza de los lazos estrechados en las reuniones sociales celebradas en los años anteriores y del éxito de la política, más o menos consciente, de servirse de los actos de sociabilidad formal e informal como instrumentos de revalidación de la dinastía reinante⁴¹. Si hemos visto que en aquella época las prácticas sociales de la corte y su

³⁸ Isabel Burdiel, *Isabel II* (Madrid: Taurus, 2010): 216-222; y Juan Pro, «Poder político y poder económico en el Madrid de los moderados (1844-1854)», *Ayer*, 66 (2007): 27-55.

³⁹ Véase: Alicia Mira Abad, «La imagen de la Monarquía o cómo hacerla presente entre sus súbditos: Amadeo y María Victoria», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37/2 (2007): 173-198.

⁴⁰ Véase al respecto: Carmen Bolaños Mejías: «La casa real de Amadeo I de Saboya: rasgos organizativos», en María Dolores del Mar Sánchez González, coord.: *Corte y monarquía en España* (Madrid: Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, 2003): 259-300; e Isabel María Pascual Sastre, «La corte bajo una constitución democrática. La Casa Real en el reinado de Amadeo I», en Raquel Sánchez y David San Narciso, coords., *La cuestión de Palacio*, 263-299.

⁴¹ Raquel Sánchez, «Política de gestos. La aristocracia contra la monarquía democrática de Amadeo», *Pasado y memoria*, 18 (2019): 19-38.

entorno pueden servirnos como herramientas para comprender las relaciones entre los sectores más privilegiados, sus formas de promoción personal y sus actividades económicas y políticas, durante el reinado de Amadeo I el análisis de vida social de los círculos próximos al rey nos permite conocer hasta qué punto participar en los actos sociales de la corte se había convertido en un elemento que significaba políticamente a los individuos. Más aún, asistir a los eventos organizados por los aristócratas o grandes burgueses claramente opuestos al matrimonio real constituía también una toma de posición política que situaba a las personas en una oposición sorda y constante a la nueva dinastía. Los reyes, de hecho, no fueron jamás invitados a ninguna de las fiestas de la alta sociedad⁴². Además, los salones aristocráticos acabaron siendo centros de conspiración activa en contra de los Saboya, como tan claramente reflejaron las novelas de Pérez Galdós y del padre Luis Coloma. Tampoco los militares isabelinos aceptaron al nuevo rey, pues un buen número de ellos se negó a jurarle fidelidad, tal y como exigían la circular de 24 de enero de 1871 y la real orden de 6 de febrero de 1871⁴³.

Dadas estas circunstancias, no es de extrañar que desde un primer momento el rey Amadeo tuviera muchas dificultades para formar la servidumbre de su casa⁴⁴. Para los puestos de mayordomo y caballero mayor se designó al duque de Tetuán, Carlos Manuel O'Donnell, sobrino y heredero de los títulos del por entonces fallecido general O'Donnell, que renunciaría al poco tiempo. Las mismas dificultades surgieron para el nombramiento de las damas de la reina María Victoria. La duquesa de la Torre (esposa de Serrano) y la viuda de Prim rechazaron el cargo de camarera mayor, la última, al parecer, por su reciente viudedad. De hecho, el conde de Romanones, en su biografía del rey, cuenta hasta qué punto era escasa la corte real que, en su retiro veraniego en La Granja, la reina María Victoria solo tenía una dama que le hiciera compañía⁴⁵. Para tratar de crearse un círculo afín, el rey Amadeo concedió títulos nobiliarios a sus partidarios, entre los cuales se encontraban una buena parte de los revolucionarios más moderados. Sin embargo, la idea de rodearse de una aristocracia, que parecía comprensible, preocupaba a algunos de sus simpatizantes, quienes sospechaban de las intenciones de los oportunistas que se acercaban al rey⁴⁶. Los representantes británico y norteamericano trataron de tender puentes, sin gran éxito, entre la alta sociedad isabelina y la exigua corte de simpatizantes de Amadeo. La celebración de algunas fiestas en sus respectivas

⁴² Cristina del Prado, *El todo Madrid*, 43.

⁴³ *Gaceta de Madrid*, 7.2.1871.

⁴⁴ Referencia del conde de Romanones, *Amadeo de Saboya. El rey efímero* (Madrid: Espasa Calpe, 1935): 73-74.

⁴⁵ Conde de Romanones, *Amadeo de Saboya*, 92.

⁴⁶ Ildefonso Bermejo, *La Estafeta de Palacio (Historia del último reinado). Cartas trascendentales dirigidas al Rey Amadeo*, (Madrid: Imprenta de R. Labajos, 1871): I, 123-124. Más información sobre los títulos otorgados por Amadeo en José Francisco Olmos y David Ramírez Jiménez, *Los títulos nobiliarios durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874)* (Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2017).

legaciones apenas consiguió los frutos deseados⁴⁷. Pese a todo, fue precisamente la llegada de nuevos diplomáticos a España la oportunidad más conveniente, por su aparente neutralidad, para la organización de recepciones en Palacio, como la que se celebró para homenajear al representante austríaco en febrero de 1872. Los nombres que más aparecen en las celebraciones datadas por Cristina del Prado, nombres que no siempre se repiten en los pocos actos que tuvieron lugar durante el reinado, son los de la condesa de Almina (hija del general Ros de Olano y dama de compañía de la reina María Victoria), los marqueses de San Rafael, del Duero y de La Habana, los generales Gándara y Zavala, las duquesas de Tetuán, de la Torre, de Veragua e incluso el duque de Fernán Núñez quien, a pesar de proceder de una familia fiel a la exreina, era amigo íntimo de Amadeo de Saboya. En esta lista hay que incluir también a los servidores italianos que habían llegado con el rey desde su país y, en especial, al marqués de Dragonetti y al conde de Locatelli, así como a políticos y escritores como Cristino Martos, Manuel Ruiz Zorrilla, Antonio Ferrer del Río, Gaspar Núñez de Arce o Juan Valera.

Como se indicaba más arriba, uno de los grandes problemas del rey Amadeo para crear un ambiente cortesano derivaba de su concepción de la monarquía. La idea de un rey próximo y austero podía atraer a sus súbditos más racionales y concienciados políticamente. Sin embargo, este paradigma del rey democrático se hallaba muy lejos de la cosmovisión tradicional del pueblo español y de sus élites, acostumbrados al lujo y al boato proyectado por las fiestas y las ceremonias borbónicas. Las descripciones que de aquellos eventos nos han dejado la prensa y la producción memorialística de los contemporáneos están plagadas de alusiones a la suntuosidad de las vestimentas, al brillo de las joyas, a la belleza de las mujeres, a la gallardía de los varones, al esplendor de la decoración de los salones... Probablemente, todos esos ditirambos no fueran más que meras exageraciones, pero cumplieron su función al rodear al mundo cortesano de una aureola de magnificencia que a la vez que marcaba las distancias con la gente común, reforzaba el vínculo entre monarca y súbditos. De este modo, la monarquía lograba así transmutarse en el símbolo de la nación, la cual veía en el brillo que rodeaba al monarca y a su corte el reflejo de su propia grandeza como pueblo. Frente a esto, con Amadeo reinaba en Palacio «una atmósfera de economía burguesa», como decía el marqués de Lema, quien nos ha dejado un muy elocuente testimonio de la sencilla presentación del tercer hijo de la pareja real al gobierno, niño que, al fin y al cabo, era un infante de España:

Al nacer un hijo de los reyes [Luis Amadeo], el Gobierno acudió de uniforme e hicieron las citaciones que prescribía el protocolo tradicional y ¡cuál fue la sorpresa al ver salir al Rey en una cámara casi en tinieblas y expresarles que, siendo aquel acontecimiento puramente privado, no entendía precedentes ceremonias molestas

⁴⁷ Cristina del Prado, «Los salones de la nobleza española durante el reinado de Amadeo I», *Aportes*, 91 (2016): 27-56. La labor mediadora de los diplomáticos fue incluso anterior a la llegada del rey (Valdeiglesias, *Setenta años de periodismo*, I, 93).

con asistencia de altos dignatarios del Estado! Al fin, aunque con escaso relieve, hizose ante ellos la presentación del regio vástago⁴⁸.

CONCLUSIÓN

La vida y las prácticas cortesanas supusieron para la monarquía un elemento muy importante a la hora de reforzar su poder simbólico. La Corona, a través de la sociabilidad ceremonial y de la sociabilidad lúdica, consiguió reformular su papel público adquiriendo un significado simbólico como representación de la nación que, si bien no se correspondía con su verdadero poder efectivo, mostraba el esplendor de la corte como una metáfora de la grandeza nacional. Los dos principales modelos de monarquía que se sucedieron en España antes de la Restauración, el borbónico y el amadeísta (el caso carlista merecería un tratamiento aparte) se correspondieron también con un modelo cortesano distinto. La corte isabelina, fastuosa y brillante, mostraba un estilo de monarquía que, si bien tenía muchas deudas con tiempos pasados, se integró perfectamente en el sistema político elitista y censitario construido a partir de 1845, con unas jerarquías sociales marcadas por el dinero y el título nobiliario. Otra cuestión a tratar es hasta qué punto a esa corte cabe achacarle responsabilidades en la gestión política que la reina hizo de las problemáticas que le competían. El modelo cortesano amadeísta, más sobrio y casi, podríamos decir, republicano en sus valores, era el reflejo de un sistema político democrático y más abierto políticamente. Es bien cierto que la monarquía saboyana no cayó solamente por la falta de apoyo de las clases altas. Sin embargo, no es nada desdeñable plantearse hasta qué punto fue importante, para su falta de arraigo, la inexistencia de un entorno cortesano que hubiera rodeado a la familia real del brillo que la mayoría de sus súbditos, insertos en una cosmovisión más tradicional que el proyecto político que la acompañaba, esperaban de ella.

Por otra parte, y sobre todo durante el reinado de Isabel II, la corte fue, además, un espacio para la fusión de las viejas y las nuevas élites. Acceder a la corte en la España del siglo XIX no era cosa fácil. Sin embargo, quien conseguía ingresar en tan prestigioso entorno formaba parte de un círculo muy exclusivo. Si bien no todos se hallaban en disposición de brillar de la misma forma, aquellos que por título o por fortuna lograron un papel protagonista en él alcanzaron una influencia indudable. La vida social de estos individuos que giraban alrededor de la figura real no solo fue un escaparate del grado de distinción social alcanzado, sino una forma de trazar redes de poder e influencia, de apoyos mutuos, que se proyectaba sobre el mundo de los negocios y sobre la política. De este modo, y por lo que se refiere a la alta burguesía, la burguesía de los negocios, no puede hablarse de una separación

⁴⁸ Marqués de Lema, *De la Revolución a la Restauración* (Madrid: Editorial Voluntad, 1927): II, 451. Esa «atmósfera de economía burguesa» del Palacio Real en tiempos de Amadeo se revelaba «entre otros signos, en la iluminación deficiente y en la parquedad de la mesa».

estricta entre sociabilidad cortesana y sociabilidad burguesa, pues ambas se hallaban estrechamente relacionadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agulhon, Maurice, *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).
- Agulhon, Maurice, *Política, imágenes, sociabilidades de 1789 a 1989* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016).
- Arnabat, Ramón y Montserrat Duch, coords., *Historia de la sociabilidad contemporánea. Del asociacionismo a las redes sociales* (Valencia: Universitat de València, 2014).
- Bagehot, Walter, *The English Constitution* (Londres: Chapman and Hall, 1867).
- Bermejo, Ildefonso, *La Estafeta de Palacio (Historia del último reinado). Cartas trascendentales dirigidas al Rey Amadeo* (Madrid: Imprenta de R. Labajos, 1871-1872, 3 vols.).
- Bolaños Mejías, Carmen, «La casa real de Amadeo I de Saboya: rasgos organizativos», en M^a Dolores del Mar Sánchez González, coord., *Corte y monarquía en España* (Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2003).
- Burdiel, Isabel, *Isabel II* (Madrid: Taurus, 2010).
- Burguera, Mónica, «“Al ángel regio”. Respetabilidad femenina y monarquía constitucional en la España posrevolucionaria», en Encarna García Moneris, Mónica Moreno y Juan I. Marcuello, coords., *Culturas políticas monárquicas en la España liberal* (Valencia: Universitat de València, 2013): 131-150.
- Calderón de la Barca, Frances, *Un diplomático en Madrid. Impresiones sobre la corte de Isabel II y la revolución de 1854* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018).
- Cannadine, David, «Contexto, representación y significado del ritual: la monarquía británica y la invención de la tradición, c. 1820-1977», en Eric Hobsbawm y Terence Ranger, eds., *La invención de la tradición* (Barcelona, Crítica, 2012): 107-171.
- Casado, M^a Ángeles, «María Cristina de Borbón. Una regente cuestionada», en Emilio La Parra, coord., *La imagen del poder. Reyes y regentes en la España del siglo XIX* (Madrid: Síntesis, 2011): 133-176.
- Cruz Valenciano, Jesús, *Los notables de Madrid. Las bases sociales de la revolución liberal española* (Madrid: Alianza, 2000).

- Cruz Valenciano, Jesús, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX* (Madrid: Siglo XXI, 2014).
- Elias, Norbert, *La sociedad cortesana* (Madrid: FCE, 1993).
- Espoz y Mina, Condesa de, *Memorias* (Madrid: Tebas, 1977).
- Fernández de Córdova, Fernando, *Mis memorias íntimas* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1886-1889, 3 vols.).
- García Castañeda, Salvador, «Ecos de sociedad: la vida cortesana isabelina (1842-1846) que vio Washington Irving», en Dolores Thion, coord., *El costumbrismo, nuevas luces* (Pau: Presses de l'Université de Pau, 2013): 233-250.
- Guardia Herrero, Carmen de la, «Las culturas de la sociabilidad y la transformación de lo político», en María Cruz Romeo y María Sierra, coords., *La España Liberal, 1833-1874*, Madrid, Marcial Pons-Premsas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- Guereña, Jean-Louis, «Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea. Introducción», *Hispania*, 214 (2003): 409-414. DOI: <https://doi.org/10.3989/hispania.2003.v63.i214.217>
- Hoyos, Antonio de, *El primer estado. Actuación de la aristocracia antes de la revolución, en la revolución y después de ella* (Madrid: Rh+, 2013).
- Kirsh, Martin, «La trasformazione politica del monarca europeo nel XIX secolo», *Scienza & Politica*, 34 (2006): 22-35. DOI: 10.6092/issn.1825-9618/2849
- Lema, marqués de, *De la Revolución a la Restauración* (Madrid: Editorial Voluntad, 1927).
- Mauduit, Xavier, *Le Ministère du faste. La Maison de l'empereur Napoléon III* (Paris: Fayard, 2016).
- Maza Zorrilla, Elena, coord., *Sociabilidad en la España Contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002).
- Mayer, Arno J., *La persistencia del Antiguo Régimen* (Madrid: Alianza Editorial, 1986).
- Mera, Guadalupe, *El baile en el Madrid romántico (1833-1868): prácticas de sociabilidad, repertorio coreográfico y recepción literaria* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015).
- Mesonero Romanos, Ramón, *Memorias de un setentón* (Madrid: Editorial Castalia, 1994).

- Mira Abad, Alicia, «La imagen de la Monarquía o cómo hacerla presente entre sus súbditos: Amadeo y María Victoria», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37/2 (2007): 173-198. DOI: 10.4000/mcv.1743
- Moral Roncal, Antonio, *¡El enemigo en Palacio! Afrancesados, liberales y carlistas en la Real Casa y Patrimonio (1814-1843)* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2005).
- Moral Roncal, Antonio, «La Real Casa y Patrimonio en el reinado de Fernando VII (1814-1833)», en Raquel Sánchez y David San Narciso, coords., *La cuestión de Palacio. Corte y cortesanos en la España contemporánea* (Granada: Comares, 2018): 155-183.
- Olmos, José Francisco y David Ramírez Jiménez, *Los títulos nobiliarios durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874)* (Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2017).
- Pascual Sastre, Isabel M^a, «La corte bajo una constitución democrática. La Casa Real en el reinado de Amadeo I», en Raquel Sánchez y David San Narciso, coords., *La cuestión de Palacio. Corte y cortesanos en la España contemporánea* (Granada: Comares, 2018): 263-299.
- Prado, Cristina del, *El todo Madrid. La corte, la nobleza y sus espacios de sociabilidad en el siglo XIX* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2012).
- Prado, Cristina del, «Los salones de la nobleza española durante el reinado de Amadeo I», *Aportes*, 91 (2016): 27-56.
- Pro, Juan, «Poder político y poder económico en el Madrid de los moderados (1844-1854)», *Ayer*, 66 (2007): 27-55.
- Proyecto de Reglamento de Etiqueta Interior y Exterior del Real Palacio* (Madrid: Imprenta Nacional, 1863).
- Ridolfi, Mauricio, «Las fiestas nacionales: religiones de la patria y rituales políticos en la Europa liberal del “largo siglo XIX”», *Pasado y memoria*, 3 (2004): 135-154. DOI: 10.14198/PASADO2004.3.08
- Rodríguez Ruiz de la Escalera, Eugenio (Monte Cristo), *Los salones de Madrid* (Madrid: Ediciones 19, 2014 -1898-).
- Romanones, Conde de, *Amadeo de Saboya. El rey efímero* (Madrid: Espasa Calpe, 1935).
- Rueda, Germán, coord., *La nobleza española, 1780-1930* (Madrid: Ediciones 19, 2014).

- San Narciso, David, «Ceremonias de la monarquía isabelina. Un análisis desde la historia cultural», *Revista de historiografía*, 21 (2014): 191-207.
- San Narciso, David, «Celebrar el futuro, venerar la Monarquía. El nacimiento del heredero y el punto de fuga ceremonial de la monarquía isabelina (1857-1858)», *Hispania*, 77/255 (2017): 185-215. DOI: 10.3989/hispania.2017.007
- Sánchez, Raquel, ed. dossier, *El Poder informal: la corte como escenario Político en España (1833-1885)*, *Aportes*, 33/96 (2018).
- Sánchez, Raquel y David San Narciso, coords., *La cuestión de Palacio. Corte y cortesanos en la España contemporánea* (Granada: Comares, 2018).
- Sánchez, Raquel y David San Narciso, «Fiesta en Palacio, revolución en la calle, estudio introductorio a *Un diplomático en Madrid (1853-1854)*», en Frances Calderón de la Barca, *Un diplomático en Madrid. Impresiones sobre la corte de Isabel II y la revolución de 1854* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018): IX-LXXXIII.
- Sánchez, Raquel, «Política de gestos. La aristocracia contra la monarquía democrática de Amadeo», *Pasado y memoria*, 18 (2019): 19-38. DOI: 10.14198/PASADO2019.18.02
- Sánchez, Raquel, coord. dossier, *Hacia una monarquía nacional: la Corona como agente de nacionalización en España (1833-1885)*, *Hispania*, LXXIX/262 (2019).
- Sánchez, Raquel, ed., *Un rey para el pueblo. Monarquía y nacionalización en el siglo XIX* (Madrid: Sílex, 2019).
- Valdeiglesias, Marqués de, *Setenta años de periodismo. Memorias* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1949-1952, 3 vols.).
- Varela, Javier, *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885* (Madrid: Turner, 1990).
- Villacorta, Francisco, «Sobre un viejo escenario: reina, corte y cortesanos en representación», en Juan Sisinio Pérez Garzón, ed., *Isabel II: los espejos de la reina* (Madrid: Marcial Pons, 2004): 282-297.
- Zozaya Montes, María, *El Casino de Madrid: ocio, sociabilidad, identidad y representación social* (Madrid: UCM, 2008).

Recibido: 14 de enero de 2020
Aprobado: 1 de marzo de 2020

RESEÑAS



CASTILLA URBANO, Francisco (ed.): *Civilización y Dominio. La mirada sobre el otro*, Universidad de Alcalá de Henares, 2019, 295 págs. ISBN: 9788417729103.

José Luis Mora García
Universidad Autónoma de Madrid

Desde la defensa de su tesis doctoral, en la Universidad Complutense (1989), sobre «Filosofía política e indio americano. El pensamiento de Francisco de Vitoria», que vio la luz en forma de libro dos años después, con una pequeña variación en el título: *El pensamiento de Francisco de Vitoria. Filosofía política e indio americano* (Barcelona, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa, 1992), el profesor Francisco Castilla, con fuerte formación en la Antropología y la Filosofía, ha desarrollado a lo largo de estos treinta años una intensa labor de investigación y docencia sobre América, la conquista y los textos desde los cuales ha sido abordado este tema. Sin renuncia a la dimensión histórica del problema, más bien lo contrario, el profesor Castilla ha tratado de ampliar la lente para acceder a un tema tan poliédrico como imprescindible de abordar. Su proyecto incluye estudios, ediciones de textos y la constitución de grupos cuyos componentes aporten visiones confluyentes en el estudio del que fue acontecimiento clave en la historia de Occidente, con especial intensidad en el XVI, pero con gran proyección en los siguientes. A lo largo de los años ha ido ampliando sus intereses, centrándose en la percepción y valoración que las distintas naciones, en su proceso de consolidación, fueron construyendo sobre América, sobre la intervención de los españoles, los conquistadores, las diversas órdenes evangelizadoras y sobre las crónicas y las posiciones de legitimación/deslegitimación que se fueron redactando. Y esto a lo

largo de los siglos transcurridos pues la producción ha ido creciendo, a medida que lo hace la investigación.

El libro que aquí presentamos continúa los ya publicados en 2014 y 2015, fruto de los encuentros sobre la conquista y colonización de América, que se vienen celebrando en la Universidad de Alcalá de Henares y recoge trece ponencias del IV Encuentro que tuvo lugar los días 11 al 13 de abril de 2018 en la propia ciudad Complutense.

El título y subtítulo del libro marcan perfectamente la línea de continuidad de los textos precedidos por una densa introducción del editor (pp. 9-25) que se organizan en tres bloques principales: el primero se refiere a las exposiciones que, con seguridad, se consideraron el centro de estos Encuentros. Se articula en torno a la idea de «civilización», dominante en el siglo XVII en el enjuiciamiento de una filosofía de la historia que se orientaba hacia la legitimación del progreso. Esta idea conllevaba una concepción homogeneizadora, marcada por un concepto de sociabilidad y ciudadanía, que difícilmente entendía la pluralidad cultural. En este sentido, la visión que Europa tenía sobre los pueblos indígenas se centraba en el descalificativo del «salvaje» y en señalar su situación de atraso. La filosofía en su periodo de refundación en el siglo XVII, en torno al «Yo pienso», había apostado por la reducción y el distanciamiento de la pluralidad para ordenar el mundo desde una razón lejana a cualquier tentación sincretista. ¿Cómo interpretar América desde aquellos parámetros que han venido a constituir el llamado eurocentrismo?

Los trabajos que analizan varios de los capítulos de este libro abordan estas cuestiones en torno a textos concretos o hechos históricos significativos: el propio Francisco Castilla en su análisis de varias obras de Voltaire, principalmente el drama *Alzira* ambientado en Lima, da cuenta de cómo esta obra le sirvió a Voltaire «como vehículo para la difusión de las ideas ilustradas», es decir, para dar cuenta de una religión libre de fanatismos y orientada al bien de la sociedad en el personaje del buen salvaje, Zamora, que reconoce la superioridad de una religión que se basa en el perdón, mientras Alzira orienta sus acciones al bien del pueblo. Es decir, el salvaje pasará a ser civilizado si acepta los principios de la nueva religión.

José Miguel Delgado lo hace a propósito de la Villa de Branciforte en California donde plantea cómo civilizar a los indómitos indígenas a través de la figura del colono. Si bien el proyecto no llegó a concretarse, queda clara la necesidad de planificación del territorio, su ordenación de acuerdo a criterios racionales, la elaboración de una cartografía que permitiera fijar los terrenos más propicios pues eran elementos del progreso frente a las sociedades indígenas que no estaban organizadas.

Ignacio Díaz desarrolla un breve y muy interesante texto de reflexión sobre la aproximación a la figura del *Otro* a lo largo del siglo XVIII, dentro de los parámetros de homogenización antes mencionados, lo que conducía, necesariamente, a una concepción de la universalidad «como rostro concreto del pensamiento único, el cual se organiza conforme al eje Centro/Periferia. En consecuencia, desde hace dos siglos ha sido inevitable ascender por la ruta que marcó la epistemología de la Modernidad.

Y ese ascenso, siempre estorbado por el buen Salvaje, es lo que comúnmente se ha denominado 'Progreso'» (p. 81).

En esta misma línea, de mostrar la difícil salida que tenía, en el pensamiento ilustrado, entender la pluralidad de culturas está el trabajo de Antonio Hermosa, a propósito del análisis que realiza del libro de Tocqueville, *Quince días en las soledades americanas*, título castellano de la traducción de *Quince jours dans le désert américain*, edición utilizada por el autor. Fue escrito, tras el famoso viaje realizado a Estados Unidos, al finalizar el primer tercio del siglo XIX. Como señala su autor, a propósito de las enseñanzas que el libro proporciona, quizá la más importante sea la del fundamento de la igualdad, «el principio por antonomasia de la democracia según Tocqueville» y la dificultad de armonizar «la historia originaria americana» con la «democracia americana».

John Christian Laursen abunda en la cuestión norteamericana en su ensayo dedicado a los géneros discursivos empleados en la construcción de la California norteamericana según la visión que los subordinados tenían de misioneros o navegantes. Se basa, para ello, por un lado, en lecturas del género de «vidas y virtudes», hagiografías de tres misioneros que representarían las virtudes para los subordinados como base de la vida venturosa; y, por otro, en los que denomina «subordinados resentidos», es decir, viajeros que fueron considerados malos líderes que tomaban decisiones equivocadas. El análisis sobre liderazgo lo cifra su autor en mostrar qué virtudes eran básicas para la construcción de la sociedad, oponiendo humildad a orgullo, pero dejando la sospecha de si «para triunfar, uno debe tener un orgullo autoritario, pero disimularlo cuanto sea posible bajo una máscara de humildad» (p. 153).

En el segundo bloque sitúo dos ponencias muy concretas, de contenido filosófico, orientadas a analizar dos discursos de legitimación que incorporan los problemas subyacentes o las contradicciones de esos mismos discursos. Uno tiene que ver con la conquista y otro con las independencias.

Juan Manuel Forte analiza, con mucha solidez, la base providencialista de la evangelización, apoyándose en las bulas papales aunque la doctrina fuera «más que discutible desde un punto de vista católico», como demostrarían los teólogos salmantinos. Este mesianismo de raíz franciscana, pero no solo como prueba el autor del estudio, vendría a sostener que Dios habría elegido a Colón como ejecutor de sus designios hacia la consumación de los tiempos. Mas esta «legitimación» de la misión, por así llamarla, choca con el análisis que el profesor Forte hace de las que llama «figuras de la catástrofe», es decir, de las acciones cometidas contra los indios. Son conocidas las críticas severas de Bartolomé de las Casas cuyo pensamiento está en ambos lados de esta propuesta, en la legitimación y en la crítica de la violencia contra los indios. Pero han sido mencionados menos los *Escritos sobre América* de Fray Luis de León, algunos de los cuales han sido traducidos por vez primera al castellano hace unos diez años. Estos escritos, como señala el autor del estudio, ponían «en cuestión todo el proyecto imperial hispano: la sospecha de que los españoles, al conquistar su gran imperio, podrían haber condenado su alma» (p. 92). Esta contradicción entre la misión y la conquista, la cruz y la espada, tal como lo planteó en la década de los

veinte del pasado siglo Fernando de los Ríos, exigió pensar la catástrofe. Lo hicieron Las Casas, Fernández de Oviedo, Fray Luis, Fray Toribio de Benavente, «Motolinía», para ver cómo era posible rescatar la misión y rechazar la catástrofe sin banalizar en absoluto la culpa por los efectos de la conquista. Es este un problema que recorre toda la historia de España que ha dividido radicalmente los discursos y no deja de estar vigente en nuestros días.

Leopoldo José Prieto estudia la influencia del pensamiento de Francisco Suárez a través de su teoría del poder y la que denomina «pactismo hispánico» de origen medieval, que remite a un sentido comunitario en las independencias de las Repúblicas americanas. Es un texto sólido, bien construido, con trabajo de fuentes, tanto las suarecianas como las que provienen de la Asamblea de Buenos Aires en la que se centra el autor. Para apoyar su tesis ofrece un panorama del que llama «Status quaestionis» con los principales estudios que apoyan esta propuesta, según la cual la emancipación hispanoamericana se habría inspirado directamente, casi en exclusiva, en esta orientación proveniente de la escolástica, frente a quienes defienden la influencia ilustrada del pensamiento liberal. No entramos ahora en el debate pues nos corresponde solamente dar cuenta de esta propuesta. Ratifican, con buen fundamento, lo que algunos estudiosos vienen proponiendo, frente a la que ha sido posición dominante, reafirmando esta influencia ibérica (ya que Suárez escribió su tratado *De legibus ac Deo legislatore* en Coimbra) y no solo, o más bien, frente a la influencia de los teóricos ilustrados. Precisamente, ilustra el autor, con varias declaraciones de las Juntas Peninsulares y americanas en torno a los acontecimientos de 1808, la posición que defiende en este trabajo.

El tercer bloque del libro lo desarrolla un conjunto de trabajos que versan sobre la visión que, desde España, se fue construyendo sobre determinados personajes de la conquista. Es el caso de Malinche y Eréndira que ha estudiado Gemma Gordo. O la que tuvo un personaje tan emblemático como lo fue el Inca Garcilaso, por su condición de mestizo y su vida, a medias entre Perú y España, estudiado por Fermín del Pino. Y, finalmente, la enmienda a la mayor que realizó Sánchez Ferlosio en sus ensayos posteriores a las conmemoraciones de 1992, estudiada por Diego Ruiz de Assín.

El relato que desarrolla la profesora de la Universidad Autónoma de Madrid resulta tan convincente como fascinante en torno a dos mujeres que ocuparon posiciones centrales durante la conquista, en el ojo del conflicto.

Doña Marina, la «Malinche», heroína o traidora, mediadora o *chingada* a los conquistadores, es descrita como una mujer de cualidades intelectuales sobresalientes y una figura fundamental, oscurecida por el dominio de Cortés. La profesora Gemma Gordo va detallando los testimonios que, de sus contemporáneos, nos han llegado, sus orígenes y su papel como intérprete entre indígenas y de estos con los conquistadores. En realidad, vino a ocupar una posición determinante, no solo en su labor como traductora sino como introductora en culturas que eran completamente desconocidas para quienes habían llegado desde la Corte castellana. «Esta Malinche alternativa nos permite reinterpretar toda la historia de la conquista de México y sus protagonistas» (p. 109) y contribuye a corregir la figura que ha sido dominante, la de

Cortés, que, en realidad, vendría a ser una persona dependiente de esta mujer. A partir de aquí se ofrece una panorámica de los principales estudios realizados sobre Malinche que abarcan todas las vertientes de una personalidad que aún hoy sorprende por su fortaleza en un mundo radicalmente adverso.

A Eréndira dedica la segunda parte de su estudio. No queda claro, en el estudio, si quedan fuentes primarias sobre esta indígena purépecha. Los estudios en que basa su trabajo la profesora Gordo la sitúan como símbolo de los orígenes del pasado mexicano a través de leyendas y tradiciones y su uso posterior como «heroína anticolonialista» (p. 117), que llega hasta Cárdenas, Octavio Paz y López Portilla para quienes vendría a ser reencarnación de un sujeto plural del cual seríamos todos hijos.

Fermín del Pino se centra en la figura del Inca Garcilaso, personaje al que conoce bien por anteriores trabajos, que ocupa una posición relevante por su carácter simbólico como mestizo, pero, también, como testigo real de los sucesos que describe en sus crónicas y su historia del Perú. Fermín del Pino introduce los conceptos de «cultura» y «civilización» porque, como hemos señalado con anterioridad, ocuparon una posición central en los debates del siglo XVIII cuando los jesuitas criollos defendieron la existencia de un pensamiento americano autónomo y equiparable al europeo. La novedad de los *Comentarios reales de los incas*, publicada ya en Lisboa (1609), reeditada en España muchas veces y prohibida en los territorios americanos a finales del XVIII, es una historia cultural donde importan más los aspectos civilizatorios que los de conquista, con una propuesta de «gobierno paternal y prudente que debieran imitar los cristianos, en su trato con los vencidos pueblos incas» (p. 198). De esta manera, el mestizaje sería no solo biológico sino cultural. Antropólogo de formación, el autor de este trabajo subraya los detalles que le resultan relevantes de la obra y figura del llamado Inca Garcilaso y una invitación a releerle como un referente actual, no solo por la información histórica sino por la propuesta de convivencia que realiza. Si no resuelve ni disuelve el problema del «nosotros» y el «otro» que arrastra la historia de España, desde la evangelización/conquista o civilización/dominio de América, la figura del Inca y su obra conducen a un punto, en el cual permite plantear el problema con una óptica diferente, una vez hemos comprobado que «nosotros» somos el «otro». La historia de América, expuesta desde su antigüedad, la dota de una realidad que ya no la hace dependiente de Europa; y esta nueva visión es la base de las relaciones más transversales y recíprocas que se están estableciendo en los últimos años. Tiende, también, a resituar a España en un lugar más ajustado a la realidad histórica en esa dualidad tan difícil de superar.

De Rafael Sánchez Ferlosio se ocupa Diego Ruiz de Assín. *Esas Yndias equivocadas y malditas* (Barcelona, 1994) en un muy largo y prolijo trabajo en el cual se dialoga críticamente con esta obra de Ferlosio a la que parece atribuirse ser un «pretexto», o similar, para un ajuste de cuentas con la historia y hasta con la condición humana. Fue bastante típica de esos años, en que España estaba aún reconstruyendo el Estado democrático, esta posición de algunos escritores e intelectuales que tendían a colocarse en un limbo limpio de impurezas. Frente a la reflexión abierta, que sugería la obra del Inca Garcilaso, Ruiz de Assín concluye su

análisis de la obra de Ferlosio señalando que «ningún relato pueda erigirse como última palabra sobre lo ocurrido, dejando abierta la tarea de distinguir qué aspecto decisivo puede, todavía hoy, propiciar una reflexión que nos lleve a reconocer los hechos por lo que son» (p. 260).

Esta es prácticamente la conclusión a que conduce la lectura de este denso libro que puede leerse, como propone su editor en la introducción, de la primera a la última página si se desea conseguir esa reflexión a la que se refería Ruiz Assín, o puede leerse por capítulos, con una mentalidad más erudita a la búsqueda de información rigurosa sobre cada uno de los temas.

Completan el libro dos capítulos interesantes, de naturaleza diversa. Sobre la proyección de «las colonias americanas a las colonias africanas» escribe María Luisa Sánchez-Mejía, abriendo una perspectiva que resume uno de sus titulares: «El futuro está en África», continente de las «nuevas colonias», construidas desde una política comercial y en el marco de la época de los nacionalismos o potencias dominantes frente a los viejos imperios. Está incluido muy oportunamente en este libro pues el «otro» es transformado en un plural que se ha ampliado en el último siglo y medio, ya tras las otras descolonizaciones.

El último lo firma Julio Seoane, «Mirar América y ver Europa». No tiene vocación de ser una conclusión, pero sí esa reflexión a la que se refería Ruiz Assín. Basta una visita a San Juan Chamula, y a ese templo multirreligioso impresionante donde las efigies del santoral católico están incorporadas al «santoral» de las religiones que practicaban las diversas etnias mayas que lo habitaban y la efigie, para darse cuenta de que la imagen espejada se intercambia. Nos obliga esta «mirada», como concluye su autor, a «mirarnos a nosotros mismos, con nuestras preocupaciones, deseos y esperanzas» (p. 295) que son ahora compartidos. Aquel padre que rezaba con su niña «afiebrada» frente a uno de estos «santos» un día de octubre de 2016 es la misma plegaria que tantos españoles hayan podido rezar ayer o lo hagan mañana.

Los estudios de este libro nos ayudan, pues, a comprender las que fueron «miradas sobre el otro», desde el siglo XVI hasta el XVIII o XIX, las que hacen los estudiosos hoy, revisando la historia y sus relatos, pero añade una propuesta clara: nosotros estamos incluidos de manera absolutamente necesaria en esa revisión porque somos también los otros. Cuando esa reflexión haya madurado, quizá esas miradas no sean necesarias porque hayamos comprendido que las diferencias culturales no implican superioridades en el sentido que mantuvo el siglo XVIII del que hemos vivido hasta no hace mucho.



BOERO, Stefano: *San Filippo Neri e gli Oratoriani dell'Aquila*, Roma, Aracne, 2017, 284 págs. ISBN: 978-88-548-9220-0.

Pietro Giovanni Zampar
Universidad Nacional de Salta

Actualmente la producción historiográfica acerca del Oratorio de San Felipe Neri es bastante escasa en comparación a otros estudios relacionados con congregaciones y órdenes religiosos contemporáneas a los hermanos filipenses, como la Compañía de Jesús. Por este motivo, a pesar de la gran difusión de las casas oratorianas en los diferentes espacios urbanos de la Europa moderna y la América hispana poco se conoce sobre este proceso y sus variantes locales. Sin embargo, en los últimos años los trabajos de rigor científico que intentan colmar este vacío se han incrementado.

El libro aquí reseñado constituye un aporte original al conocimiento ya que tiene como objeto de estudio la congregación del Oratorio de San Felipe Neri del Aquila (Italia) entre los siglos XVII y XVIII. El autor, Stefano Boero, es un destacado investigador de la Università degli Studi dell'Aquila y sus trabajos se basan en la investigación de la espiritualidad, cultura y sociedad de la Italia Moderna, en relación al tema de las congregaciones religiosas.

El trabajo comienza con una presentación a cargo de la profesora Silvia Mantini y un prefacio redactado por el profesor Simon Ditchfield. Ambos sostienen que para comprender mejor el fenómeno oratoriano, es oportuno situarlo en el marco de un proceso más amplio: la reforma católica iniciada con el Concilio de Trento (1545-1563). Sucesivamente, Boero introduce las problemáticas estudiadas a lo largo de los cinco capítulos que componen el libro.

El capítulo uno se inicia con un estudio biográfico sobre Felipe Neri (1515-1595) para explicar el nacimiento del Oratorio en Roma (15 de julio de 1575). Se

describen algunas características inherentes a la Congregación, tales como la aspiración a reformar el clero secular mediante la aplicación de los preceptos tridentinos, la búsqueda de recuperación del espíritu cristiano primitivo y la promoción de prácticas religiosas-devocionales como la adoración eucarística colectiva de las Cuarenta horas. Para Boero, el contexto italiano postridentino explica en parte la fundación del Oratorio del Aquila (1607), deseada y llevada a cabo por laicos y eclesiásticos de la ciudad relacionados al oratorio romano de la Vallicella. En lo que resta del capítulo el autor repasa el perfil biográfico de los integrantes de la primera generación de oratorianos, reconstruyendo sus vínculos con el resto de la sociedad y destacando el protagonismo de Baldasare de Nardis (1575-1630) y la familia Branconio.

En el segundo capítulo se estudia la congregación del Oratorio en relación con la transformación del espacio sacro urbano durante el siglo XVII. Giambattista Magnante (1603-1669), miembro sobresaliente de la segunda generación de oratorianos del Aquila dedicó sus esfuerzos a la construcción de una nueva iglesia en honor a San Felipe Neri, a partir de 1630. La creciente popularidad de la Congregación creó la necesidad de construir una nueva iglesia, un convento y un oratorio para laicos, lo cual, según Boero, provocó una redefinición espacial urbana. En este sentido, se demuestra que las obras proyectadas para el nuevo templo fueron realizadas gracias al patrocinio de algunas de las familias nobles vinculadas al Oratorio (como los Colantonio y Carli), así también como a los legados testamentarios y las compraventas realizadas por los hermanos en el local de San Vittorino. Según Boero, la pronta intervención de la Congregación en respuesta a los acontecimientos catastróficos que azotaron al Aquila entre los años 1646 y 1656 permitió que los oratorianos consolidaran su inserción en la sociedad definiendo su papel asistencialista (espiritual y material). Efectivamente, las autoridades locales reconocieron estos esfuerzos nombrando a San Felipe Neri protector del clero (1668) y de la ciudad (1669), lo cual incrementó el prestigio social del Oratorio dando continuidad a otra próspera generación de padres oratorianos, entre los cuales el autor destaca a Giannandrea d’Afflitto (1623-1698).

En la tercera parte del libro se investiga el fenómeno oratoriano en relación con el componente social, político y eclesiástico local. Para ello se analizan las estrategias de establecimiento implementadas por la Congregación, el modelo de intervención social y las relaciones establecidas con las autoridades municipales y episcopales. Los oratorianos del Aquila también lograron extender su presencia en el panorama eclesiástico del reino de Nápoles fundando nuevas casas e insertándose en un importante entramado de relaciones sociales que los conectaba con la Corte papal de Roma.

En este capítulo, también se explica que la experiencia oratoriana no era completamente asimilable a la del clero regular puesto que las constituciones no estipulaban cumplir con el vínculo de obediencia religiosa y no se eximía al obispo local de su autoridad sobre las casas. El instituto estaba dividido en dos ramas interrelacionadas: la eclesiástica, formada principalmente por miembros de las familias aristocráticas que poseían señoríos y oficios políticos; y la rama laica,

integrada en su mayoría por patricios acomodados que se dedicaban al comercio. Para el autor, es evidente que los oratorianos participaron en iniciativas comerciales, con el objetivo de garantizar una cobertura económica adecuada de las actividades asistenciales y arquitectónicas. Muchas veces vendían propiedades donadas para comprar tiendas o almacenes, además de adquirir concesiones en usufructo para el cultivo de tierras fuera de la ciudad. Por último, una parte de este capítulo está dedicada al estudio de las manifestaciones devocionales practicadas por la Congregación, como la del culto mariano, la adoración eucarística conocida como *le Quarant'ore*— y el culto a los santos.

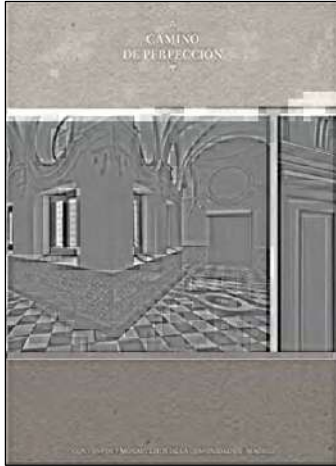
El capítulo cuatro estudia el Oratorio durante el Siglo de las Luces hasta su supresión en 1809. En primer lugar, Boero analiza el impacto del terremoto de 1703 sobre la vida religiosa y cultural de la ciudad afirmando que, tras la gran catástrofe natural, la Compañía de Jesús representó la presencia más estable a nivel local (al menos hasta su expulsión en 1767). A pesar de estos acontecimientos, hubo una continuidad de las iniciativas del Oratorio y se realizaron grandes festejos para el centenario de la canonización de Felipe Neri (1722), aunque a lo largo del siglo la atención de los hermanos filipenses estuvo dedicada en su mayor parte a reconstruir el complejo oratoriano. En este capítulo también se analiza el episcopado del obispo oratoriano Giuseppe Coppola y su relación con la creación de la *Accademia di Storia Ecclesiastica e Materie Liturgiche* (1742) del Aquila, en el contexto de un catolicismo italiano en el que este tipo de instituciones eran consideradas eficaces para combatir la difusión de determinadas doctrinas como el jansenismo. En este sentido, otro problema tratado son las acusaciones de jansenismo recibidas por algunos miembros de la Congregación, como Francesco Saverio Centi (1699-1779), lo cual, sumando al incidente político protagonizados por el obispo oratoriano Coppola en el contexto de la guerra de sucesión austríaca (1740-1748), impactó negativamente en la imagen del Oratorio filipense. Por último, Boero estudia la Congregación durante la segunda mitad del siglo XVIII hasta su supresión, evidenciando la decadencia del instituto en un contexto de paulatina secularización.

El quinto y último capítulo profundiza la actividad cultural, musical y artística del Oratorio, considerados por Boero como aspectos fundamentales del instituto. El autor demuestra que la música de oratorio ocupaba un papel central en las prácticas devocionales de la Congregación y, al igual que al arte, los hermanos filipenses le atribuían un alto valor pedagógico. Sucesivamente, se estudian a los oratorianos y su relación con los demás espacios culturales que operaron en el Aquila entre los siglos XVII y XVIII, como la *Accademia dei Velati* o la *Colona Aterniana degli Arcadi*, con el objetivo de evidenciar cómo la formación de los filipenses se nutría de una cultura compleja y para nada homogénea, al igual que la de muchos coetáneos y hombres de Iglesia del Aquila. En este sentido, el autor explica que el polo bibliotecario y el archivo del Oratorio fueron dos espacios centrales para la formación espiritual e intelectual de los filipenses. Finalmente, Boero concluye el libro con un breve pero denso estudio biográfico sobre Ludovico Antinori (1704-1778), quien puede ser considerado como el último máximo exponente oratoriano que se distinguió en el escenario cultural de su tiempo.

La riqueza temática desarrollada a lo largo de la obra está acompañada en todo momento por la claridad en la exposición de los datos y los argumentos que sustentan la investigación. El trabajo se apoya en una vasta selección de fuentes documentales inéditas y una bibliografía específica actualizada que puede ser consultada por el lector al final del libro. Es evidente el vínculo con algunas investigaciones de referencia, como los estudios realizados por Flavio Rurale y sus aportes al conocimiento de las órdenes religiosas durante la Edad Moderna.

El presente examen de la Congregación del Oratorianos del Aquila entre los siglos XVII y XVIII logra ubicar exitosamente el fenómeno oratoriano en el centro del proceso contrareformista post-tridentino, para luego indagar sobre su impacto en el desarrollo particular del instituto. En palabras de Simon Ditchfield se consigue investigar el Oratorio del Aquila desde la «particularisation of the universal accompanied by the parallel process of the univesalisation of the particular».

Además, resulta claro que el trabajo de Boero constituye un gran ejemplo de la *raffinatezza storiografica italiana*, siempre atenta al equilibrio entre el rigor académico y la divulgación científica. Efectivamente, esta obra no sólo realiza un aporte original al conocimiento de la Historia de la Iglesia, sino que también recupera, mediante una acabada práctica historiográfica, parte significativa de la memoria histórica local perdida después del terremoto del 5 de abril de 2009, «reviviendo» para los lectores aquellos espacios que fueron referentes espirituales y culturales de una época pasada.



DÍAZ MORENO, Félix (ed.): *Camino de perfección. Conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2019. 708 págs. ISBN: 978-84-451-3781-9.

Elena Muñoz Gómez
Universidad de Salamanca

Camino de Perfección es el título que presta Teresa de Ávila a este libro dedicado al inventario y análisis del arte y la arquitectura religiosa del clero regular en la Edad Media y la Moderna en la Comunidad de Madrid. Este gran catálogo forma parte de un ambicioso proyecto expositivo y editorial para la puesta en valor y difusión del patrimonio, y ofrece una guía experta para adentrarse en los «rincones» de los conventos y monasterios que vienen determinando el aspecto actual de la provincia y la ciudad capital.

En la monografía se recogen los hitos del patrimonio conventual de la Comunidad en el arco cronológico comprendido entre las fundaciones de San Martín (1086) y las Salesas Nuevas (1793), último edificio catalogado a pesar de que reconocen tras su fundación nuevas construcciones y traslados. Esto lleva a considerar uno de los mayores atractivos de esta publicación científica y divulgativa: que no elude su carácter problemático. Félix Díaz Moreno pone de relieve en su introducción muchas de las cuestiones historiográficas que condicionan los catálogos histórico-artísticos y que normalmente quedan ocultas a los lectores: la arbitrariedad de los límites geográficos y cronológicos de la obra, el esfuerzo analítico y reflexivo que conlleva hallar un resultado consensuado, la subjetividad de la selección de piezas, las dificultades de fijar con certeza las dataciones de las fundaciones y, por tanto, las relaciones de influencia e hibridación entre ellas. Acotar el corpus

únicamente a los edificios emblemáticos hubiese llevado a parcelar la visión de conjunto, y por ello se recogen aquellos conventos y monasterios desaparecidos o prácticamente desconocidos. Así se deducen valoraciones cuantitativas y cualitativas sobre las órdenes que rigen las construcciones, las tipologías arquitectónicas, su distribución topográfica, los fundadores, las circunstancias urbanas, institucionales, etc. Desde este inicio se nos pone además sobre aviso de la doble motivación, material y espiritual, que tienen las edificaciones religiosas. Un convento se funda para el enterramiento del fundador que adquiere con ello estatus mundano y vida eterna. Las creencias justifican los gastos económicos.

Ocho ensayos contextualizan las fichas de los conventos en el estamento religioso regular hispano y madrileño. Su lectura es un viaje por los centros de la topografía urbana y el proceso de su gestación, desarrollo y desaparición. En el primer capítulo, de Mariano Casas, se tratan las distintas fórmulas históricas que trazan desde antiguo ese *camino de la perfección* de quienes se apartan a la vida religiosa. Tras unas aclaraciones terminológicas y un repaso por los antecedentes anacoretas y eremíticos de la vida monástica, el autor nos lleva hasta la configuración moderna de los conventos comunitarios y las «fórmulas mixtas» que dan lugar a formas modélicas y construcciones híbridas de la arquitectura, comenzando por las vírgenes y ascetas, «primeras formas específicas» de consagración, el establecimiento del monacato benedictino, las reformas cluniacenses, cistercienses, la canonjía regular, los camaldulenses, los cartujanos, las reformas mendicantes, franciscanos y predicadores, carmelitas, agustinos, trinitarios y mercedarios, hasta los jerónimos, «orden con especial identidad hispana». Detrás de las diferencias —señala el profesor Casas— subyace el mismo fundamento teológico del cristianismo. Obediencia, castidad y pobreza son los caminos de la imitación de Cristo que va dejando huellas en la topografía señalada por los hitos de la arquitectura religiosa.

En el segundo capítulo Félix Díaz presenta su reflexión acerca de los fundadores y patronos de estas construcciones. Entre las problemáticas post-tridentinas destaca el crecimiento del número de fundaciones y regulares, esencialmente de órdenes femeninas. El estudio del contexto de este fenómeno en el siglo XVII y las problemáticas históricas que se derivan, se apoya en documentos escritos y gráficos que permiten analizar los factores económicos y socio-psicológicos que estimulan las fundaciones: procesos singulares en cada caso y no siempre sujetos a una crono-lógica. El testamento del fundador establece bases económicas del monasterio, como las dotaciones, o del culto, según las obligaciones de los religiosos, y traduce el deseo de proyección de una imagen magnánima de «aparente austeridad». La fundación nobiliaria como promoción personal la impulsa la imitación aristocrática de la realeza y la rivalidad entre familias y señores. Ello hace crecer el número y la monumentalidad de las arquitecturas concebidas como «símbolo parlante de la nobleza».

El texto de Beatriz Blasco reivindica, en cambio, a los arquitectos de estos edificios. Las restricciones del decoro arquitectónico que exige la liturgia y la observancia de cada comunidad de religiosos, son valoradas como estímulo al «ingenio» del artista. El capítulo se centra en el paradigma constructivo de la

Compañía de Jesús en Roma: Il Gesù. Tras considerar la difusión internacional del modelo romano, se ponderan sus adaptaciones en Madrid, y a la vista de la variedad de soluciones, se plantea el problema de la categorización tipológica: «Arquitectura jesuítica» y «carmelitana» son modelos que marcan el desarrollo de la arquitectura conventual de la ciudad y su adaptación depende de las reglas de las órdenes. También la función litúrgica motiva cambios formales en el arte mueble, tabernáculos y otras piezas del culto del siglo XVII que serán atacadas por el movimiento antibarroco.

A estas alturas del libro, el lector está familiarizado con los vínculos entre la forma y la función que precisa la arquitectura religiosa: necesidades del culto, de la vida comunitaria, los fines fundacionales, que determinan los modelos y sus adaptaciones. Además Juan Luis Blanco resalta el factor del entorno urbano que hace surgir tipologías integradas a la trama: *lonjas* que articulan los recintos de lo sacro y lo profano y derivan en nuevos espacios públicos; *galerías* y *pasadizos* promovidos por patronos partícipes de la vida religiosa; y hacia adentro, las *residencias* de estos patronos en los conventos terminan de ejemplificar la función social que condiciona los edificios. El autor señala también la espiritualidad detonante de formas modélicas, la observancia a la pobreza que deben mostrar las construcciones de órdenes reformadas en el siglo XVII, y de nuevo valora el éxito del modelo carmelitano adaptado a otras fundaciones que dejan soluciones híbridas y «experiencias espaciales» particulares ligadas a necesidades litúrgicas y problemas de adaptación arquitectónica al contexto urbano.

Miguel Hermoso presenta las «bellezas y curiosidades» que albergan los monasterios a través de descripciones de viajeros del siglo XVIII, teniendo en cuenta las variaciones históricas de la «justa valoración del arte». Se trata de obras fundamentales para la historiografía, de Tiziano, Tintoretto, algunas desaparecidas, como de José de Ribera, y tan exitosas como las esculturas de Gregorio Fernández, de artistas que son indicio del carácter inter-nacional de este patrimonio no limitado a las artes bellas, piezas «suntuarias», en el caso de los tapices, y no siempre obras maestras: también objetos devocionales de mercado. Todas estas piezas convierten los conventos y sus sacristías en «museos» abiertos al público, y este importante factor explica, según Hermoso, la competencia de los artistas y su deseo de trabajar en las fundaciones religiosas de la ciudad regia.

Concepción Lopezosa dedica su análisis a los procesos de supresión y desamortización que, tras el auge de las construcciones religiosas en Madrid, comienzan a provocar cambios sustanciales en el entramado bajo el gobierno de José Bonaparte y de Fernando VII. La demolición de conventos, como el de San Gil, ocasiona nuevos ámbitos públicos, como la Plaza de Oriente. La apertura de espacios para el comercio, las políticas de saneamiento, la expresión de nuevas modas en la vida aristocrática, son algunas de las claves de estas reformas marcadas por la falta de previsión y los intereses económicos. Casos como el de los Agustinos Recoletos, las modificaciones del Ensanche, la renovación del entorno palaciego, la apertura de la Gran Vía, desencadenan una problemática desaparición de monasterios dando paso a la nueva imagen de la ciudad en las cartografías del siglo XIX.

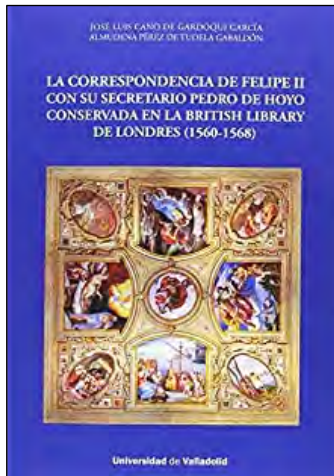
El estudio de Rosario Bustamante, Rosa Cardero y Bárbara Costales prosigue ahondando en esta historia reciente de transformaciones, protagonizada en el siglo XX por las actuaciones de la Dirección General del Patrimonio, bajo amparo de la Constitución, y el compromiso entre el Estado e Iglesia que da lugar a los acuerdos institucionales, para llevar a cabo Inventarios y Planes Nacionales sujetos a principios establecidos por organismos internacionales. En un segundo capítulo las autoras ofrecen una reflexión sobre la desaparición del patrimonio conventual desde la desamortización de Godoy y la Guerra de Independencia, hitos iniciales de una época de saqueos y medidas para la conservación que comienzan a aplicarse cuando ya escasea la vocación religiosa que pudiese garantizar la funcionalidad original de los conventos. Las autoras ofrecen un listado glosado de los conjuntos afectados por las políticas de supresión y desamortización, y señalan el principal problema al que se enfrentan hoy los responsables de este patrimonio: ¿qué hacer con los conventos deshabitados? Cuestión social y económica que requiere, según las autoras, concienciación y colaboración de organismos oficiales.

El libro se cierra con dos ensayos poéticos sobre poéticas. Estrella de Diego, desde una perspectiva de género, matiza la idea de la clausura con la metáfora del *castillo interior* basada en *Las Moradas* de santa Teresa. Pondera la obra autobiográfica de la escritora como «espejo» de su época, y a partir de ella describe el convento cerrado como «hervidero creativo» donde las mujeres desarrollan su intelecto «en busca de un espacio físico de libertad». Algunos hechos socio-religiosos, como el culto a la Virgen y a las santas, la labor educativa y creatividad de las monjas, explican la participación femenina en la cultura eclesiástica a partir del siglo XI. Se recuerdan los nombres de esas mujeres famosas, desde las escuelas carolingias, pasando por Herrade de Landsberg e Hildegard de Bingen, sin descuidar a las artesanas anónimas, hasta llegar a las autógrafas de la época de Teresa. La clausura proporciona silencio y soledad necesarios para tener visiones y escribirlas, fenómeno que se compara con la autobiografía de Barthes: las monjas «letraheridas», rasgan la idea de autenticidad mezclando visiones con la vida cotidiana en una escritura en la celda que trasciende el encierro. Escribir es salir, y la autobiografía, un libro de viajes. Pero —añade también la autora— «salir o llegar son ficciones». La celda y la casa (noción del espacio poético de Bachelard) son como la memoria, insiste De Diego. Y el deseo de visitar un lugar por un tiempo, no es habitarlo en un «tiempo detenido», experiencia que se describe como «modernidad a destiempo» en el trabajo fotográfico de Juan Baraja para el catálogo.

Alberto Martín reflexiona en un último ensayo sobre la «poética de la morada» aplicada a las fotografías que llenan el libro. El autor se pregunta qué elementos representan la idea de habitabilidad, y cómo se relacionan con las imágenes poéticas del espacio. La fotografía, según Martín, deja atrás la labor de documentar y se entrega a la «fascinación» de la interpretación artística de la luz y del espacio, para retratar un tipo de arquitectura marcada por la historia pasada que se sedimenta en ella, la monumentalidad, la necesidad de transitarla, el deseo de habitarla. Sugerir o manifestar presencias o ausencias, expresar lo inmaterial a través de lo material, es esencial en la arquitectura religiosa. La fotografía se sirve del cruce

de funcionalidad y artísticidad, de la casa habitable y la morada espiritual (conceptos de nuevo tomados de la obra de Bachelard), para codificar un subgénero de interiores de arquitectura que no muestra las presencias: las sugiere. La dicotomía de abierto y cerrado se invierte cuando la clausura es apertura y los umbrales son leídos en el sentido benjaminiano, como «elemento superador de la dialéctica...». En definitiva, se trataba de fotografiar «la ausencia y el silencio».

La estructura, la escritura, los índices onomásticos, fichas, planos, mapas, gráficos que incorpora la edición, y las así evocadoras fotografías a color que llenan sus más de 700 páginas, ofrecen a los estudiosos una herramienta para el conocimiento de estos contextos y hacen del libro un objeto artístico en sí, concebido para recorrer con el tacto, con la mirada, con sentidos anhelosos de experiencia estética. La publicación se debe, por un lado, a la colaboración de instituciones que se trasluce en el prólogo de Ángel Garrido, Presidente de la Comunidad, y en la presentación de Jaime M. de los Santos, Consejero de Cultura, Turismo y Deportes; ambos resaltan el papel histórico de la Iglesia en la configuración topográfica y el *skyline* madrileño. Pero tampoco hubiese sido posible realizar este proyecto sin el proceso invisible y silencioso, para nosotros, del trabajo en solitario de los muchos investigadores que participan con estudios que se elevan, desde sus distintos campos de acción, sobre las metodologías de la historia del arte, perspectivas abiertas que hoy renuevan las visiones de un pasado nunca del todo conocido, e imaginado a través de sus huellas materiales.



CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis y PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena: *La correspondencia de Felipe II con su secretario Pedro del Hoyo conservada en la British Library de Londres (1560-1568)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016. 306 págs. ISBN: 978-84-8448-897-2.

Juan Hernández Ferrero **Arquitecto**

En una conversación mantenida hace más de treinta años con Jonathan Brown, se lamentaba el célebre hispanista de que no hubieran aparecido cartas personales del pintor Velázquez para haber completado y redondeado su obra sobre el artista sevillano, titulada *Velázquez, a painter and a courtier*. Comentaba Brown que la carta personal es un enorme almacén de información no solo por el fondo del contenido, sino por la forma del escrito, su composición, el trazo, la tinta, la sintaxis y tantos otros factores que añaden un caudal de datos al investigador que le permiten penetrar hasta el fondo psíquico del personaje estudiado.

No es este el caso del rey Felipe II del que poseemos un cúmulo de cartas manuscritas con sus célebres «rasguños» y nunca dejaremos de agradecer al buen rey su vena altamente burocrática, exagerada si se quiere, que nos ha permitido siglos después sumergirnos en su rica y compleja personalidad, y recomponer su figura para rehabilitarla después de casi tres siglos de oscuridad y permanente desprecio «europeo». Esa pesada losa que cayó sobre Felipe II y que se empezó a remover con los escritos de Louis Prosper Gachard (1800-1885), publicados a mitad del siglo XIX, experimentó ya en el siglo XX un levantamiento significativo merced a los estudios de muchos hispanistas al calor de lo que en frase amablemente exagerada del erudito Richard Kagan pudiera conocerse como la locura española, *The Spanish Craze*,

movimiento reivindicador de la cultura hispánica promovido en los años 20 y 30 desde Estados Unidos y luego extendido por contagio a toda Europa.

Aunque sobre Felipe II hay una montaña de escritos reparadores de su figura, yo citaría después de los de L. P. Gachard, la muy oportuna edición, al cuidado de Erika Spivakoski, de las cartas que el rey dirigió a su hija Catalina Micaela, desde que la despidió recién casada a la altura del golfo de León con rumbo al ducado de Saboya, hasta la muerte de dicha hija, a la que el rey sobrevivió casi un año. La edición de esas cartas, bien comentadas por Spivakoski como archivera del Archivo di Stato de Turín, fue a mi juicio un segundo jalón en esta suerte de «restauración» en el aspecto humano de la figura de Felipe II, y releer de vez en cuando esta modesta pero valiosa edición de Austral, con más de 35 años de edad, es un placer y un regalo para el espíritu de cualquier amante de la historia.

Y ahora debemos hablar del tercer jalón de este relato, que no es otro que el titulado *La correspondencia de Felipe II con su secretario Pedro del Hoyo conservada en la British Library de Londres (1560-1568)*, publicación de la Universidad de Valladolid, de la que son autores José Luis Cano de Gardoqui García y Almudena Pérez de Tudela Gabaldón. Y si lo pongo en tercer lugar es por cuestiones puramente cronológicas, pues ve la luz en 2016, y no por cuestiones de calidad o importancia. La transcripción de esta «correspondencia» es una de las obras más importantes publicadas en los últimos lustros sobre la personalidad filipense, su forma de pensar, de obrar, de organizar, de dirigir, de dar órdenes, y en definitiva de ver su conducta y comportamiento a lo largo de ocho años de su vida, desde sus 33 a sus 41, esto es, un rey y un hombre con plena madurez y provisto de un inmenso poder.

Cualquier investigador, cualquier amante de nuestra Historia Moderna debería considerar este libro como de obligada lectura y de obligada consulta, y no por la cara peyorativa de la obligación, sino por el aspecto positivo del gozo y disfrute de una lectura altamente gratificante y llena de información histórica, social, económica, cortesana, religiosa, tan variada y compleja, tan prolija y tan interesante. Y de información arquitectónica, claro es, pues Felipe fue un rey-arquitecto y sintió verdadera pasión por la actividad edificatoria.

La correspondencia que se publica, por cierto, admirablemente transcrita, no es uniforme, lo que sugiere que tuvo que ser más abundante y parte de ella estará perdida o traspapelada. Solamente hay una página dedicada a los años 1560, 1566 y 1568, dos para 1561 y 17 para 1567. Para los demás años del 62 al 65, el libro contiene decenas de páginas que coinciden, para los amantes de la arquitectura, con la concepción y la puesta en marcha de El Escorial. Ahí es nada. Pero no entro en detalles y bueno será que el propio lector vaya «destripando»

el libro en un ejercicio académico que le satisfará plenamente. Ahí se encontrará con Aranjuez, Toledo, El Pardo, Valsaín y Segovia, con sus arquitectos, decoradores, obreros, alarifes y con toda suerte de oficios al servicio del impulso edificatorio del monarca. Al cuerpo principal de esta correspondencia de ocho años se añade un apéndice documental de la Biblioteca de la Hispanic Society of America de Nueva York, iniciativa sugerida por Geoffrey Parker, plenamente fructífera. En fin, ¡bendito Huntington!

La edición de esta correspondencia es tan cuidada, la información de las solapas, el formato, la muy precisa y muy medida introducción (apenas seis páginas que nos regalan los autores), el fácil y cómodo manejo del libro a la hora de su lectura y consulta..., en fin, todo son plácemes sin reserva alguna.

Pero no puedo acabar esta nota sin dos apuntes muy personales. El primer apunte es para el tristemente desaparecido profesor Agustín Bustamante García, quien firma un excelente prólogo, que es una auténtica lección magistral de Arte y de Historia, como todas las suyas, documentada y bien estructurada, que deja poco espacio a la crítica y a la recensión, y no es reconvención, sino reconocimiento y homenaje a quien conocí en la primavera de 1972 cuando era un joven despierto y trabajador que se preparaba ya para ser unos de los mejores conocedores de El Escorial y de la figura de Felipe II, al cual el propio Bustamante no dudaba en calificar cariñosamente como «rey quisquilla y chinchorrero». Estos vallisoletanos... La muerte de Agustín en junio de 2017 dejó un vacío profundo en la universidad y en nuestros corazones. No se pierdan este estupendo prólogo de apenas tres páginas.

El segundo apunte, ya final, es para los autores. Sería lógico hablar de la importancia histórica de esta correspondencia, su larga sombra que pervivirá a lo largo de los años venideros, etc., etc., etc., todo se entiende, se sobre entiende y ya está dicho. Lo que debo ahora subrayar es el enorme esfuerzo que supone una obra como esta y cualquiera que haya investigado en la British Library o en el British Museum sabe a qué me refiero. Las facilidades son escasas, las becas, si las hay, poco generosas, la intendencia complicada, y el apoyo de retaguardia al joven investigador español, y al maduro, tampoco es un ejemplo.

Por ello termino estas líneas poniendo de manifiesto este carácter casi heroico que debemos atribuir a estos dos autores, José Luis y Almudena, por no haber desfallecido y haber podido completar y publicar este maravilloso libro. Enhorabuena a los dos. Espero que todos mis amigos hispanistas dedicados a la historia del siglo XVI disfruten de esta publicación tan valiosa.



Varallo, Franca y Vivarelli, Maurizio (dirs.): *La Grande Galleria: Spazio del sapere e rappresentazione del mondo nell'eta di Carlo Emanuele I di Savoia*, Roma, Carocci, 2019. 416 págs. ISBN: 978884308672 6.

Macarena Moralejo
Universidad de Granada

Franca Varallo y Maurizio Vivarelli han coordinado este volumen que reúne una serie de ensayos cuya temática versa entorno al *Theatrum omnium disciplinarum*, ideado por Manuel Filiberto de Saboya y el diseño de la *Grande Galleria*, uno de los proyectos más importantes de Carlos Manuel de Saboya. Especialistas en diferentes ramas de las Humanidades, como la filología, la dramaturgia, la biblioteconomía, la política, la historia, las ciencias naturales y las empíricas, han participado en la redacción con quince textos que se han organizado en tres epígrafes a partir de hilos conductores vinculados a la memoria, la creación de la famosa galería, la concepción del *Theatrum* y el análisis de los fondos librarios, tanto del ducado de Saboya, como en otros contextos políticos y culturales en la Edad Moderna.

El objetivo, tal y como han recordado los editores, ha sido articular una multiplicidad de temas a partir de una concepción que, en algunos de los asuntos tratados, trasciende la dimensión física de libros y objetos artísticos para afrontar nociones complejas en un doble plano, tanto conceptual como simbólico. En este sentido, la lectura de cada contribución exige un conocimiento de la bibliografía que ha determinado también la redacción de estas nuevas aportaciones y tal posibilidad la ofrece, de un modo explícito y claro, tanto la introducción de los editores al volumen como el aparato crítico de cada texto. Existe, por lo tanto, un deseo deliberado de aglutinar en este volumen nuevas investigaciones que, de forma muy específica, se

han vinculado con precedentes aportaciones y que se han estudiado en el marco de un contexto internacional que trasciende las fronteras geográficas e ideológicas del antiguo ducado de Saboya.

Tal decisión se advierte, a la perfección, a través de la revisión de los ensayos publicados en la primera parte por Eric Garberson, Koki Kuwakino, Enrico Pio Ardolino y Marzia Giuliani que han tomado como punto de partida el análisis de la *Grande Galleria* como epicentro de conservación de la memoria y del conocimiento a partir de un circuito de proficuas relaciones con otras colecciones librarias en los diferentes estados de la península italiana e, incluso, en otras geografías europeas. Las reflexiones van desde lo general a lo particular incidiendo, incluso, en iniciativas de compra y ordenación de patrimonio librario muy específicas, como las actuaciones de Pietro Garsias, obispo de Barcelona y bibliotecario en la institución de referencia del Vaticano bajo el pontificado de Alejandro VI. Pautas de comportamiento que también fueron determinantes para el diseño y ordenación de la biblioteca escurialense, ideada por Benito Arias Montano a petición de Felipe II, y descrita por la historiografía española en los trabajos, entre otros, de José Luís Gonzalo Sánchez-Molero y Francisco Javier Campos, y que también ha sido recordada en el libro. La articulación de las diferentes librerías en la Edad Moderna, su disposición física en espacios previamente diseñados y el método de recepción y/compra de manuscritos y libros constituyen un ámbito de trabajo esencial para entender las políticas de aculturación de príncipes, humanistas y cortesanos, tal y como se ha descrito en esta primera parte. En este ámbito también se ha afrontado la formación cultural de los artistas a través de las acertadas reflexiones de Marzia Giuliani acerca de las relaciones entre poesía, epistolografía y pintura adoptando un enfoque descriptivo en el análisis de los perfiles de Bartolomeo Zucchi, Bernardo Castello, Gabriello Chiabrera y Federico Zuccari, entre otros nombres.

La cultura de la imagen, entendida en su máxima expresión, sirve como eje aglutinador a los textos de la segunda parte del volumen escritos por Franca Varallo, Sergio Mamino, Alice Raviola, Pietro Passerin d'Entrèves, Patrizia Pellizzari, Gabriella Olivero, Federico Barello y Sergio Mamino. Las aportaciones rastrean la transposición del mundo real y simbólico en la *Grande Galleria*, como ha descrito Varallo, a partir de un análisis exhaustivo de libros, elementos de la naturaleza e imágenes figurativas, simbólicas y, en algunos casos, casi oníricas, que determinaron el programa iconográfico del espacio. Esta contribución debe leerse, en paralelo, con la escrita por la historiadora Alice Raviola que recupera, entre otros hitos bibliográficos, el gran éxito de las *Relaciones Universales* de Giovanni Botero, a partir de su reciente edición crítica, para ponerlo en relación con otras publicaciones de la Edad Moderna ligadas a la geografía, a la cartografía y a la instrucción de eruditos, artistas y cortesanos. Las propuestas de ambas especialistas se completan con las observaciones, hasta ahora prácticamente inéditas, acerca de la diversidad tipológica y de géneros literarios que conformaba el patrimonio librario conservado en el espacio de la galería ideada por Carlos Manuel de Saboya: textos de literatura clásica, emblemática, medicina, botánica, matemática, cosmografía, astrología y numismática, entre otros saberes, reconstruyen un espacio de aprendizaje y encuentro de los

saberes que, más allá de su alteralidad, proyecta una imagen poderosa, sugestiva y muy viva de un espacio que apasionó, entre otros, a la reina Cristina de Suecia (pp. 342-343).

Las reflexiones acerca de estos temas encuentran su mejor complemento en los tres últimos ensayos, el primero, de Giuliana Lonardi, que ha reconstruido cómo se articularon las colecciones bibliográficas de los duques de Saboya desde la Edad Media hasta la etapa «aurea», con la construcción de la *Grande Galleria*. Un argumento amplio, en la forma y en los contenidos, que la autora describe a partir de una síntesis en la que el discurso histórico vehicula toda su argumentación. Su propuesta tiene una línea de continuidad con la aportación de Maurizio Vivarelli y Erika Guadagnin, que se detienen en las informaciones que proporciona el inventario de Giulio Torrini y que, con tablas, cuadros estadísticos y descripciones pormenorizadas, proporciona elementos fidedignos de análisis para reconstruir cómo era el espacio más importante del saber en el Estado de Saboya en el año 1659. Estas consideraciones constituyen el mejor prólogo para dotar de un contexto a los repertorios y colecciones bibliográficas menos conocidas de la época, como el catálogo librario de Ludovic Demoulin de Rochefort (1515-1582) que ha sido descrito por Antonio Olivieri.

El índice de nombres que cierra el volumen permite identificar, rápidamente, a los personajes citados y a los estudiosos que, en precedencia, han afrontado algunos de los temas incluidos. El carácter multidisciplinar de la obra y el modo en el que se han estudiado los argumentos tratados desde diversos enfoques y disciplinas debería haberse señalado con una bibliografía completa al final del volumen, y no solo como apéndice al ensayo de Enrico Pio Ardolino, que reconstruye, con precisión, la historiografía de las bibliotecas de corte con una completa descripción bibliográfica (véanse pp. 119-128). El libro alcanza —y supera— los objetivos descritos por los editores en la introducción a partir de una conciliación de la inteligencia y sagacidad de los protagonistas del escenario cultural de la Edad Moderna con el método riguroso de explicar y documentar la historia de nuestros días.



MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Orígenes de la novela*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, Universidad de Cantabria, 2017. 2 vols, CXXIII + 1.096 págs. ISBN: 978-84-8102-757-0.

Maria Cristina Pascerini
IULCE-UAM

La obra *Orígenes de la novela* de Marcelino Menéndez Pelayo, cuya edición del centenario ha sido publicada en 2017 por La Real Sociedad Menéndez Pelayo y la Universidad de Cantabria, puede resultar de interés para los estudios de la corte, en cuanto que algunas de las obras examinadas por el gran estudioso santanderino tienen relación con este ámbito. Por ejemplo, Menéndez Pelayo señaló los cuentos de *Las mil y una noches* que circulaban en la India y Persia, mencionando las afinidades de alguno de ellos con cuentos o novelas caballerescas del mundo occidental y, entre ellos, al menos un episodio del *Orlando furioso*, el poema épico renacentista escrito por Ludovico Ariosto en la corte de Ferrara, que conoció gran difusión en España, siendo aquí también traducido e imitado.

Menéndez Pelayo también mencionó directamente la corte como ámbito en el que las obras objeto de su estudio se difundieron: Bernardo Tasso había emprendido «en la corte española de Nápoles», y terminado en la de Urbino, la conversión de la novela *Amadís de Gaula* en poema épico, que se había convertido en lectura de poetas y humanistas, aunque no había recibido la aprobación de Felipe II a quien iba dedicado.

En los *Orígenes de la novela* Menéndez Pelayo recordó que Isabel de Este, marquesa de Mantua, mandó traducir el original catalán del *Tirant lo Blanch*, y puso de relieve las investigaciones de Benedetto Croce, que habían llevado a descubrir una «pintura de la vida cortesana en Nápoles» en la obra anónima titulada *Cuestión de amor*.

En particular señaló que detrás de la literalidad del nombre fingido de los personajes se ocultaba un personaje verdadero, cuyas vicisitudes se narraban, y que la segunda parte de la obra guardaba relación con la historia, y más en concreto con los preparativos de la batalla de Rávena.

Menéndez Pelayo también destacó, en el ámbito de la novela histórica, «el *Libro llamado Relox de Príncipes*, vinculado estrechamente al *Libro Áureo del emperador Marco Aurelio*», obra de fray Antonio de Guevara, predicador y cronista de Carlos V. Señaló que «la aparición de este su primer libro fue uno de los grandes acontecimientos literarios de aquella corte y de aquel siglo», y que la obra, que contó con traducciones y ediciones en toda Europa, «fue la biblia y el oráculo de los cortesanos, y el escándalo de los eruditos». Según Menéndez Pelayo, valía «menos que sus tratados cortos de moral mundana, como el *Menosprecio de corte* y el *Aviso de privados*», pero aun así Guevara había que ser considerado «un escritor de primer orden, uno de los grandes prosistas anteriores a Cervantes».

En los *Orígenes de la novela* Menéndez Pelayo señaló la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro entre los libros leídos en las cortes de Mantua, Urbino y Nápoles. En su estudio tampoco olvidó mencionar *Los diez libros de la fortuna de amor*, la obra del soldado sardo Antonio de Lofrasso recordada por Miguel de Cervantes en el *Quijote*, en la que, según Menéndez Pelayo, merecía la pena leer despacio la relación de su viaje a Barcelona. Allí los lectores podían encontrar «descripciones minuciosas de la Aduana, de la Lonja y del palacio del comendador mayor de Castilla don Luis de Zúñiga y Requesens, interesantes noticias de su hija doña Mencía, y el proceso sumamente detallado de unas justas reales, en que tomaron parte cincuenta caballeros barceloneses, para no ser menos el número de las damas».

Menéndez Pelayo también hizo referencia a la difusión de las novelas de Giovanni Boccaccio en España, señalando dos importantes inventarios de libros en los que se encontraban: el de la Reina Católica, «que estaba en el Alcázar de Segovia a cargo de Rodrigo de Tordesillas en 1503»; y el «de la biblioteca del conde de Benavente don Rodrigo Alfonso Pimentel», mucho más antiguo. También recordó que el Concilio de Trento prohibió las *Cien Novelas*, que aparecieron en el índice de Paulo IV en 1559, y que ese mismo año el inquisidor general Valdés trasladó la prohibición al suyo, aunque la obra de Boccaccio siguió circulando e influyendo en España tanto en el siglo XVI como en el siguiente.

En los *Orígenes* Menéndez Pelayo también mencionó dos escritos del caballero extremeño Luis Zapata: un «perverso poema o más bien crónica rimada del emperador Carlos V (*Carlo famoso*)», que resultaba ser «curiosa» e «instructiva» por sus pormenores anecdóticos; y una interesante *Miscelánea*, que llegaba a ser «repertorio inagotable de dichos y anécdotas de españoles famosos del siglo XVI». En esta obra señaló, entre otros, «un largo capítulo de invenciones del Renacimiento», en el que al final aparecían las obras públicas realizadas durante el reinado de Felipe II, príncipe «piadoso» y «republicano». Sobre el mismo rey Marcelino mencionó además el libro titulado *Dichos y hechos del señor rey don Felipe segundo el prudente*, «en todos conceptos vulgarísimo», obra del cura de Sacedón Baltasar Porreño, que también fue autor de

Dichos y hechos de Felipe III, obra en línea con la anterior, pero menos conocida por haber sido impresa «una vez y muy tardíamente».

Entre las otras obras relevantes para los estudios de la corte que se pueden mencionar a partir de los *Orígenes de la novela*, es necesario hacer referencia a *La Celestina*, a la que Menéndez Pelayo dedicó varios capítulos de su trabajo. Respecto a los estudios que nos conciernen, una nota interesante está relacionada con la Inquisición, que «dejó correr libremente la *Tragicomedia*, que se imprimió en España treinta y cuatro veces por lo menos en todo el curso del siglo XVI y primer tercio del siguiente». Marcelino mencionó que las expurgaciones que se hicieron en el siglo XVII se limitaron a «las alusiones satíricas a las costumbres de los eclesiásticos» y a «las hipérboles amorosas que frisaban con la blasfemia», mientras que «todo lo demás quedó intacto», y que solo a fines del XVIII, cuando los jansenistas «hazañeros y mojígatos» dominaban el *Santo Oficio*, el libro se prohibió totalmente. Sin embargo, «la madre Celestina» se volvió a reimprimir en 1822, y siguió circulando durante el reinado de Fernando VII. En 1899, con ocasión del centenario de la aparición de la obra, la edición valenciana de 1514 se reimprimió lujosamente en Vigo por el editor suizo Eugenio Krapf, con la que se inició una larga serie de reimpresiones de otras ediciones antiguas.

También es necesario destacar que, junto al texto de los *Orígenes de la novela*, la edición del centenario promovida por la Universidad de Cantabria y la Real Sociedad Menéndez Pelayo presenta unos interesantes trabajos preliminares que, según explica Ana Luisa Baquero Escudero, coordinadora de la edición, en las Palabras Previas, tienen el propósito de «ofrecer una visión de conjunto que sitúe la obra de Menéndez Pelayo en el marco general de la tradición historiográfica y crítica en torno a la novela española».

La misma Ana L. Baquero Escudero es autora del primero de estos ensayos, que lleva por título «Los *Orígenes de la novela*, una obra de plena madurez». En él pone de relieve que los *Orígenes de la novela* fue una obra que Menéndez Pelayo redactó después de «una larga nómina de estudios», y que su muerte le impidió llevarla a cabo. La autora, después de hacer referencia a otros escritos de Menéndez Pelayo para exponer la interdependencia entre teoría, historia y crítica literaria defendida por el polígrafo, se centra en varios aspectos de los *Orígenes de la novela*: su génesis, vinculada al proyecto editorial de dar continuidad a la Biblioteca de Autores Españoles; su elaboración, que se extendió a lo largo de varios años; y su desarrollo, que cubrió un amplio recorrido de la historia de la novela, es decir, desde los orígenes grecolatinos hasta la *Celestina* y sus imitaciones. Baquero Escudero, después de examinar la influencia de los principios estéticos de Menéndez Pelayo en la obra, resalta la importancia de los *Orígenes de la novela* para fijar las formas novelescas y para situar el género en la tradición literaria, y destaca que no solo Menéndez Pelayo prestó atención a la influencia de unas obras en otras, sino que atendió a las relaciones de los textos estudiados con las convenciones propias de cada época. En su opinión, a pesar de las carencias que la obra pueda presentar, ésta representa una de las mejores aportaciones del polígrafo.

En el segundo de los trabajos introductorios, titulado «Una historia para los *Orígenes*: la novela en el pensamiento literario anterior a Marcelino Menéndez Pelayo», Joaquín Álvarez Barrientos lleva a cabo un estudio sobre el concepto de novela existente antes de la publicación de la obra de don Marcelino. Por un lado examina la obra de aquellos autores que criticaron la novela, como Gregorio Mayans, Benito Jerónimo Feijoo o Ignacio de Luzán, y por otro analiza la de aquellos cuyos enfoques están presentes en los *Orígenes*. Entre éstos figuran: Pierre Huet, de cuya obra Menéndez Pelayo se sirvió «para cuanto tiene que ver con la novela en Oriente, en el mundo clásico y hasta el siglo XVII»; Clara Reeve, quien había señalado el componente realista de la novela, «algo que recoge Menéndez Pelayo»; el padre Isla, quien «hace una encendida defensa del género, de su utilidad, de su capacidad para enseñar (representar) la vida», y cuya valoración por parte de Menéndez Pelayo «es positiva»; Francisco Mariano Nifo, quien había defendido la necesidad de verosimilitud y de realismo en la novela, como también hizo Menéndez Pelayo. Álvarez Barrientos subraya que la novela fue creciendo en importancia a lo largo del siglo XIX, pero no quedó definida como género, y que el mismo Menéndez Pelayo prefirió «relatar a definir».

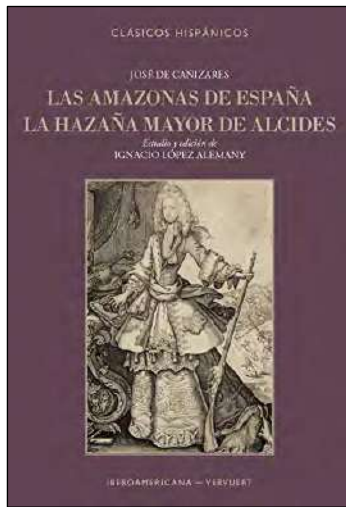
En el tercero de estos estudios, que lleva por título «Los *Orígenes de la novela* leídos por los críticos literarios», Leonardo Romero Tobar, después de hacer referencia a los presupuestos genealógicos y fundamentos teóricos de los *Orígenes*, se centra en la recepción de la obra entre los contemporáneos de Menéndez Pelayo y en épocas posteriores. Las primeras reseñas, muy cercanas a la publicación de la primera edición, fueron las de sus discípulos Adolfo Bonilla y San Martín, y Ramón Menéndez Pidal: el primero destacó la importancia de algunas páginas de los *Orígenes*, como las dedicadas al *Amadís* o a Guevara, mientras que el segundo puso de relieve la capacidad de Menéndez Pelayo de captar y transmitir la importancia de ciertas obras. Romero Tobar señala que «la personalidad del autor de los *Orígenes de la novela* fue durante muchos años la figura de referencia internacional en lo tocante a la cultura española en su más amplio sentido», y menciona a los autores de las reseñas sobre la obra que aparecieron en las publicaciones filológicas de mayor prestigio internacional. Destaca además los comentarios a los *Orígenes* que se hicieron a lo largo del siglo XX, como el de Eduardo Gómez de Baquero, quien la consideró la «principal Historia de la novela española», llegando luego a señalar las referencias a la obra que se han hecho en el comienzo del presente siglo.

En el cuarto estudio, que se ocupa de «La proyección de los *Orígenes de la novela* en la historiografía literaria española», Antonio Martín Ezpeleta subraya que las *Historias literarias* que siguieron a la publicación de los *Orígenes de la novela* no pudieron sustraerse a los hallazgos literarios que la obra presentaba. En algunos casos estas *Historias* fueron incluso más allá de tomarlos como referencia, pues el cotejo del «El Juanito», es decir la *Historia literaria* que Juan Hurtado y Ángel González Palencia destinaron al ámbito universitario, y de los *Orígenes* muestra significativas coincidencias entre ambas obras, «pues la información es la misma, explicada en el mismo orden e incluso parafraseando algún pasaje». El autor recuerda la valoración positiva de las aportaciones de los *Orígenes* que hacen varias *Historias literarias*, como

las de Ángel Valbuena Prat, de Guillermo Díaz-Plaja, de Juan Chabás, de Max Aub, o de Ángel del Río, y recuerda que el «eclipsamiento» de Menéndez Pelayo empezó con la publicación, en el ámbito del hispanismo internacional, de *Historias* que se apartaban de la tradición historiográfico-literaria española, aunque también se dio en España en *Historias literarias* que buscaban una aproximación metodológica diferente, más general, como la dirigida por José María Díez Borque. Sin embargo, la importancia de los *Orígenes* no ha sido puesta en discusión por los estudiosos, y aparece en *Historias literarias* como la de Juan Luis Alborg, y en el volumen dedicado a la Edad Media a cargo de María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Blecua, de la *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer.

En cuanto al último de estos estudios, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez ponen de relieve, en la «Historia editorial y criterios de esta edición» de los *Orígenes*, que la única edición de los *Orígenes de la novela* publicada en vida de Menéndez Pelayo fue la que se publicó en tres tomos entre 1905 y 1910 por la Librería Editorial de Bailly/Balliere. Posteriormente su discípulo Adolfo Bonilla y San Martín publicó en 1915 un cuarto volumen, y en 1943 aparecieron los cuatro volúmenes de la obra en la *Edición nacional de Obras completas*, que ha servido también para la edición digital. Los autores de este último ensayo introductorio a los *Orígenes* destacan que se han servido de la *editio princeps* para el texto de la edición del centenario, que la han cotejado con algunos manuscritos conservados en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, y que solo han corregido erratas y modernizado la ortografía, para conservar «con la mayor fidelidad posible las palabras de su autor».

Finalmente solo cabe destacar que pueden resultar de utilidad el Índice onomástico y el de materias que aparecen al final de la obra, y que han sido redactados con esmero por Ana Peñas Ruiz.



CAÑIZARES, José de: *Las amazonas de España y La hazaña mayor de Alcides*, ed. Ignacio López Alemany, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2018, 224 págs. ISBN: 9788484892489.

Gemma Burgos Segarra
Universitat de València

Con la incorporación de *Las amazonas de España* y *La hazaña mayor de Alcides*, la colección Clásicos Hispánicos sigue en su propósito de recuperar textos de autores menos conocidos cuyas obras no disfrutaban de una edición moderna. Este es el caso de las dos comedias de José Cañizares de texto castellano y música italiana, compuestas y representadas en el Coliseo del Buen Retiro en el primer tercio del siglo xviii —1720 y 1723 respectivamente—. Un autor que, a pesar de ser poco conocido en la actualidad gozó de buena reputación en la corte, siendo el más representado durante la primera mitad del xviii.

Se trata de dos obras de temática cercana entre ellas y que el editor aborda desde una perspectiva que busca situarlas no solo en su contexto literario, sino político y social. El estudio toma como figura central en torno a la que analizar el contexto político en que se llevaron a cabo tanto su composición como su representación a Isabel de Farnesio, quien además de alcanzar gran relevancia política, se encargó personalmente de escoger las representaciones que se llevaban a cabo en Palacio. Esta centralidad de la reina puede observarse ya desde la portada del libro, para el cual se ha elegido un grabado de la época en el que puede verse a la reina en hábito de caza —otra de sus aficiones.

El estudio introductorio, que precede la edición de ambas obras, se distribuye en tres bloques: el primero busca satisfacer las necesidades y cubrir las posibles lagunas que el lector pueda tener en torno al género y las circunstancias de

producción y representación de las obras, para centrarse después, en los dos siguientes bloques, en el análisis detallado de cada una de ellas.

En el primer apartado del primer bloque, el editor reflexiona acerca del género de la «comedia musical» o comedia mitológica con música italiana y del giro italianizante que sufrió la comedia barroca, junto con los motivos que han originado el desconocimiento o falta de interés de la crítica por este género. Presta especial atención a cuestiones documentales y a los recientes trabajos de especialistas que han empezado a indagar sobre sus características. Dada la importancia que el autor concede al contexto del que surgieron, los dos siguientes apartados desgranar el momento histórico de composición y representación: el titulado «El drama musical durante la Guerra de Sucesión», analiza de qué modo el conflicto influyó en que no prosperase de mejor manera la italianización del teatro barroco español; en el titulado «La llegada de Isabel de Farnesio y el ciclo dramático de 1720-1724», se concede especial relevancia a la figura de la reina estableciendo paralelismos entre su personalidad y las obras escogidas. Se trata en ambos casos de comedias protagonizadas por mujeres de fuerte carácter y determinación que, según indica López Alemany, podrían ser del gusto de Isabel de Farnesio. Esta nueva preferencia de la corte por representaciones cercanas a la ópera italiana pudo estar motivada no solo por la procedencia y afición de la reina —quien, además, apenas entendía el español y no disfrutaba demasiado de las comedias a la española—, sino también por el propio Felipe V, quien apreciaba la *commedia dell'arte*, lo que atraería a compañías italianas a Madrid.

Una vez enmarcada políticamente la redacción y circunstancias de la puesta en escena de ambas obras, López Alemany se centra en la figura del autor, José de Cañizares, en un breve apartado que, como el investigador advierte, se limita a ordenar la información recogida por otros estudiosos. Finalmente, mención especial requiere el último apartado del primer bloque, el titulado «Las compañías de representantes», que hace referencia no solo a las compañías de actores que representarían los textos, sino que dedica atención a la influencia que las compañías italianas tuvieron sobre las españolas, que se vieron obligadas a adaptarse a los usos italianizantes para hacerse cargo de los encargos de representaciones es los Reales Sitios y el Coliseo del Buen retiro, sobre todo una vez que las compañías italianas comienzan a regresar a su país, a partir de principios de la década de 1720. En esta sección es reseñable la atención prestada a los salarios recibidos tanto por los actores, como por las actrices, que eran las verdaderas protagonistas, así como por el maestro de música cuyo salario fue en aumento, lo que prueba la relevancia adquirida por la música en las representaciones palaciegas.

Seguidamente, López Alemany analiza independientemente y de manera minuciosa cada una de las obras siguiendo su propósito de relacionar ambos textos con su contexto político, pero sin dejar de lado otras cuestiones extratextuales, de ahí la atención también a la música, la tramoya o las circunstancias de representación en el estudio de cada una de ellas, sumándose así a otros recientes estudios que buscan recuperar la dimensión musical y escenográfica de este tipo de comedias a medio camino entre la comedia mitológica barroca y la ópera italiana.

En el bloque dedicado a *Las amazonas de España* el editor recuerda el mito de las amazonas y su tradición literaria, especialmente en el teatro del Siglo de Oro, remarcando algunas diferencias argumentales de la obra de Cañizares con respecto a esa tradición. Aporta asimismo una breve reflexión sobre los posibles factores que podrían haber decantado a Isabel de Farnesio en la elección de dicha comedia con motivo de la celebración del nacimiento de su hijo. Entre ellos destaca que el argumento habría sido de su agrado, pues los personajes de Marfilia y Celauro serían fácilmente asimilables a los de Isabel y Felipe por parte de los espectadores. Además, la loa que abre el texto se relacionaría directamente con el conflicto de la Cuádruple Alianza con España, lo que sucede de manera similar en el caso de *La hazaña mayor de Alcides*, en cuya lectura en clave política bien podrían identificarse las figuras de Hércules y Teseo con la relación entre España y Francia.

Tras este análisis en clave social y política, en ambos apartados dedicados a cada una de las obras se describen detalladamente las condiciones de la puesta en escena y escenografía, en un trabajo de minuciosa comparación entre los datos que aporta el texto y la documentación, en muchos casos relacionada con los pagos por la construcción de maquinaria o decorados, de la que se dispone. Aborda también, en el caso de *La hazaña*, cuestiones textuales, pues en su edición la comedia se acompaña tanto de un «intermedio» como de un sainete de temática relacionada con la ocasión de la representación, aunque seguramente, tal y como se deduce de cierta documentación de gastos, solo este último podría haberse representado. Además es este el único texto que se acompaña de un aparato de variantes a pie de página, dada la existencia de dos testimonios diferentes. Por lo demás, como cabe esperar, la edición aporta notas literarias de tipo aclaratorio —significado, personajes históricos, etc.— y de tipo contextual socio-político en ambas loas, cuyo contenido se refiere metafóricamente a distintos sucesos y circunstancias de la corte.

La edición de Ignacio López Alemany de *Las amazonas de España* y *La hazaña mayor de Alcides* de José Cañizares se suma de este modo a una colección de indiscutible criterio editorial, cuya voluntad de recuperar autores dramáticos menos conocidos y de fijar textos que hasta el momento carecían de edición moderna sigue cumpliéndose con este decimoquinto volumen. De este modo, se pone a disposición del investigador o del lector interesado una edición fiable, acompañada de un estudio introductorio, centrado en el contexto histórico y literario, con el fin de lograr una mayor comprensión de las obras y su representación, que desentraña ante nuestros ojos aspectos relevantes de la relación entre sociedad cortesana y teatro en el entorno de la segunda esposa de Felipe V.

