



**SI ESTAS PAREDES PUDIERAN HABLAR. LA GALERÍA DE ARTE DEL  
PALACIO DE LIRIA: UN PUNTO DE PARTIDA PARA EL ESTUDIO DE LOS  
PRIMEROS PÚBLICOS DE BELLAS ARTES EN MADRID Y LA HISTORIA  
DE INTERIORES PERDIDOS (1821-1862)**

**Whitney Dennis**

Saint Louis University, Madrid, España

Recibido: 21/05/2024

Aceptado: 29/12/2025

**RESUMEN**

Este artículo reconstruye y analiza la evolución del interior del Palacio de Liria entre 1835 y 1862, con especial atención a la galería de arte promovida por el XIV Duque de Alba, Carlos Miguel Fitz-James Stuart a partir de inventarios, catálogos, guías de viajeros, testimonios visuales y literatura de la época. Se exploran también las tensiones entre lo público y lo privado, la accesibilidad a las colecciones y los cambios en el tratamiento y recepción de colecciones privadas impulsado por las nuevas formas de exhibir en museos públicos.

**PALABRAS CLAVE:** duque de Alba; palacio de Liria; galería pública; siglo XIX; interiores de palacios; Madrid.

**IF THESE WALLS COULD TALK. THE ART GALLERY OF LIRIA PALACE:  
A STARTING POINT FOR THE STUDY OF THE FIRST PUBLICS OF FINE  
ARTS IN MADRID AND THE HISTORY OF LOST INTERIORS (1821-1862)**

**ABSTRACT**

This article reconstructs and analyses the evolution of the interior of the Liria Palace between 1835 and 1862, with particular attention to the art gallery promoted by the 14th Duke of Alba, Carlos Miguel Fitz-James Stuart, drawing on inventories, catalogues, travel guides, visual records, and contemporary literature. It also explores the tensions between public and private spheres, the accessibility of collections, and the shifts in the display and reception of private collections prompted by new exhibition practices emerging in public museums.

**KEYWORDS:** Duke of Alba; Liria Palace; public gallery; 19<sup>th</sup> century; palace interiors; Madrid.

---

**Whitney Dennis.** Doctora en Historia e Historia del Arte y Territorio por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) con la tesis *Finding a narrative: artistic management in the House of Alba in the New Regime, 1877-1953* fue realizada con un contrato predoctoral financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación a través del proyecto “PoLeNo: Políticas de Legitimación Nobiliaria: Políticas en tránsito para la legitimación nobiliaria: narrativas de memoria y estética en la gestión del patrimonio artístico de la nobleza española (1750-1850)”. Forma parte del grupo de investigación *Arte y Pensamiento* y es Secretaria Académica del Centro de Estudios de la Nobleza de la Real Maestranza de Caballería de Ronda. Ha realizado estancias de investigación en Oxford University y la CY Cergy Université, y su trabajo se ha publicado en revistas de prestigio como la *Journal of History of Collections*, y ha colaborado en la reciente exposición *Cartas de Colón: América en la Casa de Alba* (sept 2024- febrero 2025) con la Fundación Casa de Alba en el palacio de Liria en Madrid.

**Correo electrónico:** whitmdennis@gmail.com

**ID ORCID:** 0000-0002-1355-1237

---

**SI ESTAS PAREDES PUDIERAN HABLAR. LA GALERÍA DE ARTE DEL PALACIO DE LIRIA: UN PUNTO DE PARTIDA PARA EL ESTUDIO DE LOS PRIMEROS PÚBLICOS DE BELLAS ARTES EN MADRID Y LA HISTORIA DE INTERIORES PERDIDOS (1821-1862)**

**La galería de Carlos Miguel. Incógnitas y un punto de partida (1821-1862)**

A principios del siglo XIX, cuando viajeros llegaban a Madrid, ansiosos por conocer los tesoros artísticos que guardaba la ciudad, se encontraron con la sorpresa de que no había tantas oportunidades para visitar colecciones privadas como esperaban de una capital europea. Existía cierta tradición entre los nobles de abrir las puertas de sus palacios a quienes estaban interesados en ver sus contenidos artísticos, pero galerías dedicadas específicamente a la exhibición, “por lo general, faltaba en buena parte de las casas importantes de los Grandes de Madrid” (URQUÍZAR HERRERA, VIGARA ZAFRA, 2014: 264; VÁZQUEZ, 2001: 8). Urquízar ha recogido varias citas de la literatura que describe la accesibilidad a los palacios, entre los cuales Cruz y Bahamonde observaba que “en las demás casas de los grandes sabemos que se encuentran excelentes originales, pero como no están visibles al público no lo hemos podido observar” (CRUZ Y BAHAMONDE, 1812: 567-568).<sup>1</sup> Sin embargo, conoció la relevancia de la colección del duque de Alba por la publicación de Antonio Ponz y estimó necesario incluir notas de los más “célebres cuadros”:

“una Venus de pie y al lado izquierdo Mercurio sentado en la actitud de enseñar a leer á Cupido, de Corregio; que la llaman la escuela del amor; una Sacra Familia de Rafael; una Venus de Tiziano; otra Venus de Velázquez mirándose á un espejo; retratos de Ticiano, de Vandik, de Mengz; celebra los tapices trabajados en Flandes, por dibuxos originales de Rafael, los cuales, como la Venus de Corregio, se compraron en Londres en la almoneda de Carlos I de Inglaterra” (CRUZ Y BAHAMONDE, 1812: 567-568).

En 1826 Taylor fue de la misma opinión, diciendo que “*Ils est rare que les hôtels des grands d'Espagne répondent aux traditions de leur antique magnificence. Mais autrefois plusiers d'entre eux contenait des bibliothèques, des archives, des galeries*

<sup>1</sup> Citado en: (URQUÍZAR HERRERA, 2019: 316).

*ou des collections d'un prix inestimable*” (TAYLOR, 1826: 117).<sup>2</sup> Pero destacó excepciones como los palacios de Osuna, Infantado, Benavente, y en particular notó que los duques de Alba “*conservaient une riche galerie de tableaux des meilleures écoles et une précieuse collection des vases étrusques*” (TAYLOR, 1826: 117).<sup>3</sup>

Pero la colección del duque de Alba no interesaba únicamente por su calidad o tamaño, también por su forma de exhibirse, una manera clara de mostrar la modernidad, cultura y gusto internacional de su dueño. En 1821, el XIV duque de Alba, Carlos Miguel, se vio con Isidoro González Velázquez, quien contrataría para diseñar un edificio que sería una galería independiente del palacio de Liria donde podría exhibir su colección de arte de forma pública en el mismo jardín de Liria (FÉRNÁNDEZ ALMOGUERA, 2024: 292). La iniciativa de esta galería por parte del XIV duque fue una muestra clarísima de “musealizar” colecciones privadas siguiendo el ejemplo de los museos públicos en el seno del siglo XIX y también de las galerías que pudo conocer en su tiempo en Italia. Óscar Vázquez (entre otros) ya refirió en su estudio indispensable sobre el coleccionismo en España en el siglo XIX a la importancia del precoz plan de Carlos Miguel “[...] *there were attempts to convert private galleries into public museums, as evidenced by the duque de Alba's 1824 venture to form a public gallery with his own collection*”, e incluso más sería su interés precisamente por el hecho de que no representaba una práctica ampliamente extendida (VÁZQUEZ: 2001, 8). Existían escasos ejemplos de muestras públicas vinculadas a un dueño o donante privado hasta más tarde en el siglo XIX y principios del XX, como Vega-Inclán, Cambó, Cerralbo, o Sorolla (VÁZQUEZ: 2001, 8).

La galería de Carlos Miguel fue entre sus proyectos más ambiciosos y singulares y una iniciativa única en el panorama artístico español en el siglo XIX. Pero el hecho de que el edificio diseñado por el arquitecto, Isidro González Velázquez, no llegó a verse construido, dejó la conclusión natural de que esta galería no debió de existir. Por lo tanto, su relevancia como elemento fundamental del paisaje urbano para los primeros públicos de bellas artes en España no ha sido considerada con la debida profundidad. No obstante, han aparecido estudios que han ofrecido noticias de forma tangencial que corroboraría la existencia de ella, aunque sin la reforma arquitectónica (GARCÍA SÁNCHEZ, 2011). García Sánchez adelantó:

<sup>2</sup> Esta cita también se recoge en: (URQUÍZAR HERRERA, VIGARA ZAFRA, 2014: 268).

<sup>3</sup> Esta cita también se recoge en: (URQUÍZAR HERRERA, VIGARA ZAFRA, 2014: 270-71).

“La quiebra de la economía familiar [...] impidió que el Duque ordenara su colección al modo que deseaba [...] por lo que el conjunto de mármoles, tallas, vasos y lienzos permaneció en una construcción independiente, anexa a la derecha del Palacio ducal, tal vez [las] cocheras” (GARCÍA SÁNCHEZ, 2011: 203).

Sin embargo, la grandísima noticia de una galería particular, dedicada a la exposición de arte, posiblemente abierta al público (en alguna medida) -y en un entorno algo notorio por la falta de galerías privadas- contrasta con la sorprendentemente escasa información que se conoce sobre ella. Esto nos incita hacer esta revisión de la cuestión de la existencia de la galería y considerar las consecuencias de ella para futuras líneas de investigación.

Con este caso de la galería de Carlos Miguel abriremos debate sobre: 1) la gestión artística en ámbitos privados en los años posteriores a la apertura de museos estatales y la tendencia a “musealizar”, 2) la relación entre iniciativas privadas y el nacimiento de un público de bellas artes en España, 3) la función del objeto de bellas artes en colecciones nobiliarias después del fin de los mayorazgos, 4) el estudio de historia de interiores como factores indispensables para entender la sociabilidad artística. En este artículo se reunirá los datos que reafirman la existencia de la galería del XIV duque de Alba, Carlos Miguel, hasta fechas más tarde de lo previamente conocido, lo cual añade conocimiento sobre la gestión privada en los años posteriores a la apertura del Museo del Prado (1819) (punto 1). La búsqueda de casos comparables revelará la existencia de una red de galerías privadas que rozaron la demarcación de lo público (no en titularidad, sino en la extensión de documentación que plasmó sus contenidos al público, o incluso en su accesibilidad) (puntos 1 y 2). Además, desplegará las características de una colección nobiliaria en el contexto del fin de los mayorazgos, cuando familias nobles eligieron entre la conservación o el desmembramiento, muchas veces optando por una mezcla, revelando tensiones entre necesidad económica, de distinción social y la función del objeto artístico en este matriz de intereses y comportamientos contradictorios (punto 3). Y finalmente expondrá noticias de la historia del interior del original palacio de Liria antes de su destrucción en 1937 (punto 4).

### **Documentando la galería del palacio de Liria**

La construcción del palacio ha sido estudiada por Pita Andrade y Sambricio, basándose en la correspondencia entre el duque de Berwick, por entonces en París, y su

hermano, el marqués de San Leonardo, quien supervisaba el proyecto desde Madrid (PITA ANDRADE, 1973; SAMBRICIO, 2015). Para el año 1775 solo faltaba los últimos “remates de poca monta y labores de decoración” (PITA ANDRADE, 1973: 31). Pero esos últimos detalles tardarían en terminarse. En una carta del 28 de agosto de 1776 al duque, el marqués escribió que las paredes se habían blanqueado, aunque serían mayoritariamente tapizadas, porque en verano los tejidos se podrían quitar y colgar cuadros (PITA ANDRADE, 1973: 31-32).

Molina ya ha señalado los tempranos comentarios de los viajeros ingleses William Thomas Beckford y Joseph Townsend (MOLINA MARTÍN, 2021: 206-208). Para Beckford, se trataba del “palacio más espléndido de Madrid” al final del siglo XVIII (BECKFORD, 1966).<sup>4</sup> La “elegancia, riqueza y comodidad” destacaba al palacio del duque de Berwick de las demás mansiones de las grandes casas en Madrid, y Townsend lo llamó “totalmente moderno, tanto en estilo como en decoración” (TOWNSEND, 1791: 155).<sup>5</sup> En 1812, Nicolás de la Cruz y Bahamonde, un viajero chileno, describió el palacio de Liria como el ejemplo de cómo “Los grandes comienzan a adoptar el buen gusto en la arquitectura de sus casas. En este grado deben considerarse las de los duques de Liria y de Alba” (1812: 564). Fue alabado por sus jardines “estensos y amenos” al igual que los de los duques de Medinaceli, de Villahermosa, o el marqués de Alcañices (MADOZ, 1847: 902).

Tanto Ponz como Cruz y Bahamonde y Taylor hicieron mención de la importante colección del palacio de Liria, pero, como García Sánchez ya ha señalado, en 1840 el *Seminario Pintoresco Español* refirió por primera vez específicamente al espacio donde se exhibió:

“A la derecha del palacio, y en un local á propósito existe una buena galería de pinturas, en que el ilustre padre del Excmo. Sr. duque reunió muchos y excelentes cuadros de las mejores escuelas; así como una preciosa colección de vasos etruscos, que adquirió a gran costo en sus diferentes viages por Italia. También hay varias obras de escultura [...]” (SAN JUAN, 1840: 110).<sup>6</sup>

Richard Ford aconsejó una visita al palacio de Liria en 1845, pero sin mencionar una galería independiente:

<sup>4</sup> Citado en: (MOLINA MARTÍN, 2021: 206-208).

<sup>5</sup> Citado en: (MOLINA MARTÍN, 2021: 206).

<sup>6</sup> Citado en: (GARCÍA SÁNCHEZ, 2011: 206).

“Close by [the Seminario de Nobles] is the fine residence of the Alva family, built by Rodríguez, but injured by frequent fires, and especially that in 1841. Here was the Correggio Venus teaching Cupid, which once belonged to our Charles I. “Collected” by Murat, it was sold by his widow to Lord Londonderry, and now again has found its way back to London. Among the best pictures we saw there was a portrait of Columbus, in crimson flowered with gold; Mary Queen of Scots; the great Alva by Titian; a landskip [sic] and a Battle of the Amazons, Rubens; a fine boy in red velvet, Velázquez; a splendid S. Rosa; a Last Supper; and a Cupid and a Lion, Titian; Moncada on Horseback, Vandyke [sic], very fine; it is engraved by R. Morgen; a Storm, Beerstraten, 1649; Herodias with the Head of John, Guido; and a noble Florentine cartoon of a Virgin and Child” (FORD, 1845: 779).<sup>7</sup>

El incendio de 1841 fue recogido en la prensa al igual que otro de 1833. En 1833, el incendio duró desde la noche del 19 hasta la noche del 20, y se consumió en el fuego el piso tercero entero y el tejado de baldosa “que tanto hermoseaba al edificio”.<sup>8</sup> Mesonero Romanos en 1844 recogió casi las mismas palabras que las que aparecieron en el *Seminario Pintoresco Español* sobre una galería “a la derecha” del palacio (MESONERO ROMANOS, 1844: 223).

Luego en 1847, Pascual Madoz también observó en su descripción del palacio de Liria en el *Diccionario geográfico histórico de España y sus posesiones de Ultramar* que “A la der. del palacio existe una galería de pinturas y esculturas, ejecutadas unas y otros por célebres profesores” (MADOZ, 1847: 770-771). En cuanto a las colecciones privadas del capital, la que Madoz dio mejor valoración fue la de José de Madrazo, “sin duda de las mejores que existen en la corte propias de particulares”, única por su número de obras originales y la exquisita selección de obras de calidad por su dueño (MADOZ, 1847: 859). La galería de pintura del duque de Alba fue la cuarta mencionada, después de la del marqués de Remisa, “sin duda la más selecta que hay en Madrid en clase de particulares, consta de 400 cuadros [...]” en la calle de la Salud, 13; y la del duque de Infantado en la calle Vistillas, 17, con 300 cuadros (MADOZ, 1847: 862). Mientras la dirección para la galería del duque de Liria, de 180 cuadros, era “calle San Bernardino, junto a su palacio” (MADOZ, 1847: 862). La galería de pinturas y otros objetos de Pedro Jiménez de Haro en la calle de la Farmacia, 12 era la más numerosa, y además destacable por su curiosa colección de “varios armarios de concha, de nácar, de embutidas y de ágatas; cajas y mesas [...], trabajos en marfil, jarrones de pórfido [...], ídolos [...], y muchos otros objetos que sería prolijo enumerar por su

<sup>7</sup> La misma descripción se repite en la edición de 1855.

<sup>8</sup> *El correo*, 22 marzo 1833, nº. 735, p. 2.

excesivo número” y su pequeño gabinete de armería (MADOZ, 1847: 862). La colección de Valentín Carderera en la Plaza de Cortes, 7, siguió, y Madoz describió el interés de su amplísima colección de retratos tanto en pintura como en estampa (MADOZ, 1847: 862). Refirió también a la galería de pinturas de Nazario Carriquiri, unos 200 cuadros en la calle Jacometrezo, 66 (MADOZ, 1847: 863). La última galería particular de pinturas mencionada fue la de Francisco García Chico en la Plazuela de los Mostenses, 20, que según Madoz “comprende hasta setecientos y tantos cuadros [...] de varias escuelas, y por lo general de buen gusto y diversos tamaños” (MADOZ, 1847: 863).

En ninguna de las galerías Madoz especificaba sobre su nivel de accesibilidad al público. Pero son de destacar dos aspectos de su descripción de las galerías de la capital aparentemente inarmónicas: en primer lugar, la relativamente escueta descripción de la galería del duque de Alba, y su modesto tamaño en comparación con otros nobles y coleccionistas; pero, en segundo lugar, es la única cuya ubicación se señala como “junto a su palacio”, indicando un espacio independiente y destinado específicamente a la exposición de la colección artística. Este último dato parece dejar claro que la galería de pinturas en el jardín del palacio de Liria existió aún en el año 1847. Aunque el poco interés que generó esta singularidad puede indicar que el nivel de accesibilidad era bajo, y esto puede haber contribuido a la subsecuente carencia de investigación histórica sobre este espacio. Lo más común para visitar la colección de un palacio particular era solicitar una visita al administrador, a veces dentro de un horario establecido. Esto era el sistema de acceso a la colección del duque de Santistevan que enseñaba “miércoles y sábado [...] gratuitamente al público” como ya ha notado Urquízar (CRUZ Y BAHAMONDE, 1812: 566).<sup>9</sup> La sexta edición impresa en 1882 del *Handbook* de Ford no contó con una descripción de la galería de Liria, pero sí indica que los interesados en visitar la colección (al igual que las del duque de Medinaceli o de Pastrana) deben solicitar una tarjeta de visita a modo de entrada del administrador (FORD, 1882: 76).

El generoso elogio de Pérez Mateos en una crónica retrospectiva del año 1850 escrito en 1927 afirmó que la colección de arte en Liria constituyó la gran atractiva del palacio, digno de llamarse un museo (PÉREZ MATEOS, 1927: 331-332). Esta equiparación es sumamente interesante por su indicio de los cambios en valores y

<sup>9</sup> Citado en: (URQUÍZAR, 2019: 316).

percepciones del arte y de la nobleza. Aunque no hizo mención de una galería independiente, aclaró nuevamente que el palacio estuvo abierto a visitas a quienes solicitaran entrar para ver la colección y que esto lo hizo todos los extranjeros ilustres:

“Más la principal riqueza de la señorial residencia encuéntrase en su interior. En la biblioteca, que guarda tesoros; en el archivo, lleno de históricos documentos, pertenecientes a muchas casas que enlazaron con los Alba, y en el enorme número de cuadros de grandes maestros que hicieron de aquella estancia exquisito museo... Tan rico y delicado museo es en verdad, que no pasa por Madrid extranjero de distinción que no solicite como favor señalado el poder visitar el palacio suntuoso” (PÉREZ MATEOS, 1927: 332).

La siguiente noticia viene de Emil Hübner, quien estudió la colección de escultura en 1862 y añadió que hubo poca escultura dentro del palacio porque la mayoría estaba expuesta fuera en una galería, e indica que fue la XV duquesa Francisca de Sales y Portocarrero, la hermana de la Emperatriz Eugenia de Montijo, quien había mandado exponer las esculturas allí:

“Der Vater des jetzigen Herzogs von Alba hat dem Vernehmen nach bei einem längeren Aufenthalt in Italien, besonders in Rom, die antiken Sculpturen und gemalten Vasen zusammengebracht, welche erst zu kleinerem Theil in dem neu eingerichteten Palast (dem sogenannten Palast von Liria) ihre Aufstellung gefunden haben, auf Anordnung der zu früh verstorbenen jungen Herzogin, der Schwester der Kaiserin von Frankreich. Die Marmorwerke werden in einem Gartenhaus neben dem Palast sehr unordentlich aufbewahrt” (HÜBNER, 1862: 245).<sup>10</sup>

Henry O’Shea mencionó el palacio de Liria y su galería en 1865, pero sin excesivos elogios y sin especificar si trataba de una galería independiente: “The mansion of the Duke of Alba, called Palacio de Liria, is low but with a fine façade built by Ventura Rodríguez, and contains a sumptuously furnished suite of apartments, a picture gallery, a library, armoury and a theatre” (O’SHEA, 1865: 307). También señaló las principales obras destacables de la colección: “A Holy Family by Titian; a Portrait by same. A Holy Family by P. Perugino; a Portrait of the Great Duke of Alba; and a Portrait, by Murillo, of his son” (O’SHEA, 1865: 302).

<sup>10</sup> “Se dice que el padre del actual duque de Alba recogió las antiguas esculturas y jarrones pintados durante una larga estancia en Italia, especialmente en Roma, que sólo han encontrado su lugar en menor medida en el palacio recién amueblado (el llamado Palacio de Liria), por orden de la joven duquesa, hermana de la emperatriz de Francia, fallecida demasiado joven. Las obras de mármol se conservan de forma muy desordenada en una casa-jardín contigua al palacio.” La XV duquesa Paca murió en el año 1860, por lo tanto tendrían que haberse colocado las estatuas antes de esta fecha.

Es cierto que en muchos casos los términos descriptivos son ambiguos. La palabra “galería”, pudo referirse a un espacio tanto dentro como fuera del palacio. También se ve un desliz entre “museo” como edificio independiente, o como elogio a la calidad del arte en un palacio. No obstante, al menos cuatro autores hicieron constancia de forma explícita de la existencia de la galería entre 1840 y 1862. Su existencia parece evidente hasta al menos ese año, aunque se puede discutir el contenido expuesto y el nivel de accesibilidad. Aunque los viajeros no encontraron una cultura de galerías privadas tan rica como en Italia o Inglaterra, este estudio también revela la existencia de diversas colecciones privadas que formaron parte de la esfera artística pública en alguna medida y pueden ser objeto de futuras investigaciones.

### La galería y el emergente público de bellas artes

No se sabe quiénes frecuentaron la galería o con qué facilidad o dificultad lo hacían. Sin embargo, catálogos e inventarios del archivo del duque de Alba ofrecen una idea de las obras que contenía. Concordamos con García Sánchez, Urquízar y Vigara en que los apartados del catálogo de pinturas de 1831 de Sala 1 y Sala 2 reflejan dos espacios dentro de la galería (GARCÍA SÁNCHEZ, 2011: 207; URQUÍZAR HERRERA, VIGARA ZAFRA, 2014: 272).<sup>11</sup> Urquízar y Vigara han observado que la muestra en ellas no parece adherir a los criterios del “nuevo lenguaje de escuelas de arte”, que sí fue utilizada en el catálogo de 1831 (URQUÍZAR HERRERA, VIGARA ZAFRA, 2014: 272-273).<sup>12</sup> El único criterio fue el genealógico, ya que los 35 principales retratos familiares fueron concentrados en la Sala 1 (URQUÍZAR HERRERA, VIGARA ZAFRA, 2014: 272). Sala 2 nombra 168 pinturas de diversas escuelas y géneros.<sup>13</sup> Después figura un “Pasillo” con siete pinturas y el “1<sup>er</sup> Cuartos” con 26 pinturas.<sup>14</sup> Se sigue por el “2º Cuarto” con 23 pinturas, dividida entre el gabinete de la duquesa con nueve pinturas y el del duque con siete.<sup>15</sup> Por último, hay un listado

<sup>11</sup> Archivo del duque de Alba (ADA) 197.21 *Catálogo de las pinturas, vasos etruscos y estampas que existen en la galería del Excmo. Sr. Duque de Berwick y Alba, 1831.*

<sup>12</sup> ADA 197.21 *Catálogo de las pinturas, vasos etruscos y estampas que existen en la galería del Excmo. Sr. Duque de Berwick y Alba, 1831.*

<sup>13</sup> ADA 197.21 *Catálogo de las pinturas, vasos etruscos y estampas que existen en la galería del Excmo. Sr. Duque de Berwick y Alba, 1831.*

<sup>14</sup> ADA 197.21 *Catálogo de las pinturas, vasos etruscos y estampas que existen en la galería del Excmo. Sr. Duque de Berwick y Alba, 1831.*

<sup>15</sup> ADA 197.21 *Catálogo de las pinturas, vasos etruscos y estampas que existen en la galería del Excmo. Sr. Duque de Berwick y Alba, 1831.*

de “Fragmentos” con 38 esculturas que deben ser las que colocó la duquesa Paca.<sup>16</sup> Un inventario de 1835 que describe el palacio por estancias muestra que la pintura tiene poca presencia en ellas, y aparece mayoritariamente en las secciones ya mencionadas (Sala 1, Sala 2) al final del inventario bajo el apartado “Galería de pinturas”.<sup>17</sup> Este hecho junto con las noticias dadas en los guías de viajeros y manuales indica que Sala 1 y Sala 2 no solo forman la galería de pinturas, pero que esa galería estaba fuera de los muros del palacio.

Aunque no se sabe aún quienes frecuentaban la galería o con qué regularidad, la literatura sobre la galería de Carlos Miguel da indicios sobre el incipiente público de bellas artes en Madrid de forma general. Su existencia conllevó una proliferación de literatura (arriba indicado), que ilumina la historia de la colección y su recepción, pero también tiene que ser estudiado como objeto en sí: porque este cuerpo de textos ejerció su propio efecto, contribuyendo a la comprensión de la colección del palacio como un producto del sistema de las bellas artes en un siglo en el que los museos públicos, el mercado de arte, la profesionalización de su estudio estaban todos en auge.<sup>18</sup> Por ejemplo, existía dentro del palacio un cuarto de estampas de Carlos Miguel que “contenía las imágenes de diversos tamaños resguardadas en ocho estuches, ordenando conformando una especie de libro” (GARCÍA SÁNCHEZ, 2011: 207). En una carta de la Emperatriz Eugenia a su hermana Paca, Eugenia refirió a este espacio, y propuso a su hermana que trajera la colección de estampas de ello a una casa en París, donde la gente lo apreciaría (ALBA, 1944). Esta sugerencia que compara la capacidad de recepción y el nivel del público ilustra la idea de decepción general sobre el estado de la vida cultural y el aprecio por las artes en España en comparación con Francia o Inglaterra, y hace eco de las críticas de los viajeros de principio de siglo (VÁZQUEZ, 2001: 8-9). Por otro lado, la intención de los Alba de marcar tendencia y destacar en el entorno cultural local mostró su conocimiento de los modos de colecciónismo y exhibición internacionales y la manera que la identidad de “colecciónista” en el siglo XIX servía

<sup>16</sup> ADA 197.21 *Catálogo de las pinturas, vasos etruscos y estampas que existen en la galería del Excmo. Sr. Duque de Berwick y Alba*, 1831.

<sup>17</sup> ADA 157.45-46. *Inventario y tasación de bienes y efectos hallados en la casa el difunto Excmo. Sr. D. Carlos Miguel Fitz James Stuart, Duque de Berwick, Liria y Alba en la muy heroica Villa de Madrid*.

<sup>18</sup> Sobre el cambio del sistema artístico y las colecciones nobiliarias, véanse: (URQUÍZAR HERRERA, VIGARA ZAFRA, 2014).

para la demostración del gusto y la continuada relevancia de la nobleza (URQUÍZAR HERRERA, VIGARA ZAFRA, 2014).

Esto nos invita a considerar quienes eran los agentes que ejercieron en estos años cuya actividad pudo servir para promover o estimular el interés público en las bellas artes, y qué papel tenían los poseedores tradicionales de grandes colecciones: la nobleza. En los últimos dos tercios del siglo XIX, mientras el sistema y mercado de bellas artes iba en crescendo, la nobleza se encontraba en su ocaso. La nobleza se enfrentaba con los cambios legislativos del mayorazgo y aplicó las nuevas leyes que lo extinguieron, enseñando un abanico de respuestas que variaron entre la necesidad económica y la puesta en valor de la conservación de patrimonio artística, o la reconfiguración del capital simbólico que se hallaba en sus colecciones para construir narrativas que reforzaron la demostración de memoria familiar -y muchas veces, mezclando estas respuestas de manera que las prácticas de colecciónismo pueden parecer contradictorias, pero revelan la confluencia de factores económicos, sociales y la evolución del valor del objeto artístico en este terreno. Para entender esta variedad de respuesta: al examinar este caso de la Casa de Alba (en su gestión y recepción) en estos años que hemos demostrado los elogios por una de las iniciativas más ambiciosas para estimular la cultura galerista desde los espacios privados, a la vez encontramos una venta de decenas de pinturas en París en 1838.<sup>19</sup> Todo apunta a la mezcla de prácticas en la muestra y en la recepción de arte que se manifestaron en las reconfiguraciones de colecciones nobiliarias en el contexto del fin del mayorazgo y el cambio artístico. Dentro de esas reconfiguraciones se percibirá la incorporación del lenguaje de bellas artes que de alguna manera reemplazará el valor simbólico del extinguido mayorazgo (URQUÍZAR HERRERA y VIGARA ZAFRA, 2014: 268-273). La existencia por lo tanto de la galería de Carlos Miguel, hasta la década de los 60, constituye una respuesta robusta que aboga por el valor legitimador de la narrativa de las bellas artes. Y casos como este recalca que las consecuencias estas reconfiguraciones dieron forma a la

<sup>19</sup> En 1838, un gran número de pinturas estaban en venta en París, de 159 obras de la colección en el Hôtel de la Place de la Bourse, del 14 al 16 de mayo. (37 études de Casati formant un supplément à une Notice de tableaux dont quelques uns proviennent de la Galerie des ducs d'Albe: [vente] 14 mai 1838, 1838.) La identificación de las pinturas puestas la venta se complica por la escasa información en sus descripciones, que se limita a una atribución y un título, los cuales probablemente fueron exagerados para aumentar las probabilidades de venta. Dado que la galería de Carlos Miguel vuelve a ser mencionada en 1840 en el *Seminario Pintoresco Español*, esto respalda la idea de que se ofrecieron principalmente obras menores en la venta de 1838 y/o que la venta no fue muy exitosa.

íntima relación entre las esferas privadas y públicas a través del alimento de la incipiente conciencia artística pública.

Pero cada demostración requiere un público, e incluso en las colecciones privadas se pueden percibir los estratos de “públicos” que participan en la actividad de ver y conocer una colección (y su propietario) como ha señalado Vázquez (VÁZQUEZ, 2001: 18-19). Por un lado, la noción de público se extiende también al conocimiento de colecciones artísticas a través de documentación, no necesariamente por observación directa. Y por otro lado, la falta general de galerías obliga al estudioso de las colecciones artísticas privadas y los espacios de sociabilidad noble en esta época a que considere el nivel de accesibilidad de los palacios y las políticas de gestión artística para entender los primeros espacios con colecciones privadas que tenían una dimensión pública (GÉAL, 2005: 83, MARTÍNEZ PLAZA, 2018: 124-126, 184).<sup>20</sup> Hay que considerar las distinciones entre espacios y su nivel de accesibilidad y representatividad dentro del palacio, lo cual se relaciona con la segunda parte de este artículo que tratará el estudio del interior del palacio. De esta manera, iniciativas privadas también pueden entenderse como una contribución al fomento de ese público emergente de las bellas artes, de nuevo resaltando la proximidad entre las esferas privadas y públicas artísticas. Y esta interrelación entre lo privado y lo público (en mirada, acceso, o titularidad) se subraya de forma extraordinaria en la galería de Carlos Miguel.

### **Puertas para dentro: la historia del interior (1855-1868)**

Los inventarios y catálogos evidencian que la mayoría de la pintura estaba en la galería, que fue una estructura independiente del palacio hasta al menos 1855 y quizás incluso hasta 1862. Esta galería fue dividida en dos espacios, una dedicada a retratos familiares, y otro a una gran muestra de pinturas de calidad de diversos escuelas y géneros y también contenía escultura. Entonces las preguntas que quedan son, ¿cuándo dejó de existir ese espacio, ¿quién retiró las pinturas de la galería, y cuándo? ¿Qué secuencia de eventos motivó la retirada de pinturas de la galería y su distribución entre las estancias del palacio? ¿Cómo eran los cuartos del palacio, en cuales se colocaron las pinturas, y, con qué criterio fueron ordenadas?

---

<sup>20</sup> Citado en: (URQUÍZAR HERRERA, 2019: 316).

Cómo explican los autores de *La decoración ideada por François Grognard: para los apartamentos de la duquesa de Alba en el palacio de Buenavista*, la decoración interior generaba espacios adecuados al disfrute del confort, la sociabilidad, el lujo – lo cual nos habla de su tiempo y también de la valoración y comprensión de las obras de arte expuestas a través de sus contextos en la cultura visual de su tiempo (HERRERO CARRETRO, MOLINA MARTÍN, VEGA, 2020: 1).<sup>21</sup> Martínez Plaza destacó la importancia de las “pautas de sociabilidad” a la hora de exhibir las colecciones artísticas en los espacios privados y nobles (MARTÍNEZ PLAZA, 2018: 403).<sup>22</sup> Pero nuestro conocimiento de estos interiores, los rituales de sociabilidad que contenían y la distribución y apreciación de colecciones de arte su todo su contexto sigue siendo limitado (HERRERO CARRETRO, MOLINA MARTÍN, VEGA, 2020: 1). Urquízar también ha señalado la necesidad de ahondar en los casos de estudio de los interiores de palacios privados para documentar y analizar sus decoraciones, planes expositivos, sus rituales y los participantes y audiencia de ellos tras la apertura de los museos que tanto afectó la manera de exponer y ver el arte. (URQUÍZAR HERRERA, 2019: 315). De la misma manera, la investigación de Óscar Vázquez, que en gran parte abrió el camino para los estudios ahora mencionados, estableció en su capítulo introductorio que el libro

“[would] not extensively examine the formal differences among the various types of collection documents or, for that matter, the differences of display among private galleries; these differences would undoubtedly tell us much about not only the structuring of visual displays but also how individual collectors may have subverted hierarchical categories for their own uses” (VÁZQUEZ: 2001, 24).

Aquí adquiere interés una serie de 21 fotografías del interior del palacio que muestra 12 espacios decorados ricamente con muebles, vasos y tapices. Estas fotografías han arrojado luz sobre otros espacios antes desconocidos, o al menos inéditos en el palacio. Interesante también es el hecho de que las fotografías están numeradas, faltando solo los números uno y cinco. Es posible que la serie contuviera más fotografías, pero parece ser una muestra bastante completa. Noticias de prensa confirman que los duques llevaron a cabo varias reformas en el palacio en estos años y la existencia de un salón árabe, construido en 1855, nos da un *terminus post quem* de aquel año. Las fotografías representan:

<sup>21</sup> También es muy relevante el estudio de: (MOLINA MARTÍN: 2021).

<sup>22</sup> Citado en: (URQUÍZAR HERRERA, 2019: 315).

2. Escalera Principal
3. Ángulo de la derecha [exterior]
4. Ángulo de la izquierda [exterior]
6. Entrada al salón de descanso
7. Salón de descanso o de tapices
8. Salón bordado
9. Alcoba sin vestir
10. Alcoba vestida
11. Salón verde o [...]
12. Gabinete dorado
13. Gabinete del espejo
14. Salón de baile visto desde la puerta de mediodía
15. Salón de baile visto desde la puerta del norte
16. Salón de recibir
17. Salón de recibir
18. Salón de recibir
19. Gabinete del despacho
20. Salón árabe
21. Comedor
22. Salón de armas

Algunos espacios, como la alcoba vestida y sin vestir, o el gabinete dorado (**Fig. N°1**), nos dan poca información para saber más sobre cómo eran y que contenían estas estancias. Otras, como el salón de baile, ayuda a imaginar el aspecto del palacio original y la vida que podía trascurrir allí; o el gabinete del espejo (**Fig. N°2**) con paredes vestidas en tapices que recuerdan a la sala de Eugenia de Montijo de hoy; o el salón de recibir con los tapices de las Indias.

Fig. N°1: *Gabinete dorado del palacio de Liria, c. 1855.*



Fuente: Archivo Duques de Alba, Fondo Antiguo.

Fig. N°2: *Gabinete del espejo del palacio de Liria, c. 1855*



Fuente: Archivo Duques de Alba, Fondo Antiguo.

Un hallazgo importante es la continuidad del programa artístico en la Escalera Principal desde fechas muy tempranas.<sup>23</sup> En el inventario de 1835, también se indicaron

<sup>23</sup> Este espacio ha sido explicado en: (DENNIS 2023).

dos pinturas más que figuraban en este espacio: no. 244 *Vista del exterior e interior de la Catedral de Palermo*; y no. 245 *El juicio de Salomón*.<sup>24</sup> Y otras fotografías ofrecen además la posibilidad de seguir el proceso de musealización y el avance del programa decorativo del palacio a través del tiempo, porque todas enseñan, además, nuevamente, un palacio aún sin mucha pintura. Esto es un dato relevante porque reafirma que alrededor del año 1855, aún continuaban en la galería exterior, (como ya alegó Hübner) lo cual permitiría el estudio de un caso de decoración artística casi integral del palacio de Liria. A continuación, explicaremos algunos de los espacios.

### *El salón árabe*

En 1855, las renovaciones en el palacio realizadas por la XV duquesa, Paca, incluyeron el redescubrimiento y la colocación de tapices, así como añadidos al palacio que reflejaban las tendencias del momento, como la concepción del salón árabe. La duquesa Paca contrató a Rafael Contreras, el arquitecto que dirigió la restauración de la Alhambra en Granada, para que diseñara y construyera un salón árabe en el Palacio de Liria, la cual fue completada con pinturas de Antonio Bravo (OSSORIO Y BERNARD, 1868: 102, 164).<sup>25</sup> Unos años antes, en 1851, Contreras había completado otro salón árabe en el Palacio de Aranjuez (OSSORIO Y BERNARD, 1868: 164). El espacio elegido en Liria fue una pequeña sala situada entre dos grandes salones de baile, donde “Los más caprichosos dibujos de Alhambra se hallan combinados con gusto en esta pequeña obra; y todos sus accesorios de ventanas, columnas, puertas, así como el pavimento y demás adornos de la estancia, pertenecen al género árabe más puro”.<sup>26</sup> El salón árabe fue descrito en marzo de 1855 en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*:

“El arquitecto restaurador de la Alhambra de Granada, don Rafael Contreras, acaba de construir en el palacio de Liria un gabinete árabe por encargo de los señores duques de Alba. La misma duquesa ha dado al artista la idea.

La habitación que para el objeto se ha elegido es una pieza inmediata entre dos grandes salones de baile, la cual revestida de estucos, que el señor Contreras ha sabido imitar de los árabes de Granada, ofrecerá, luego que esté concluida de pintar por el señor Bravo, un aspecto agradable [...]”

<sup>24</sup> ADA 157.45-46. *Nota de los cuadros que existen colocados por su orden numérica en la galería del Excmo. Sr. Duque de Berwick*.

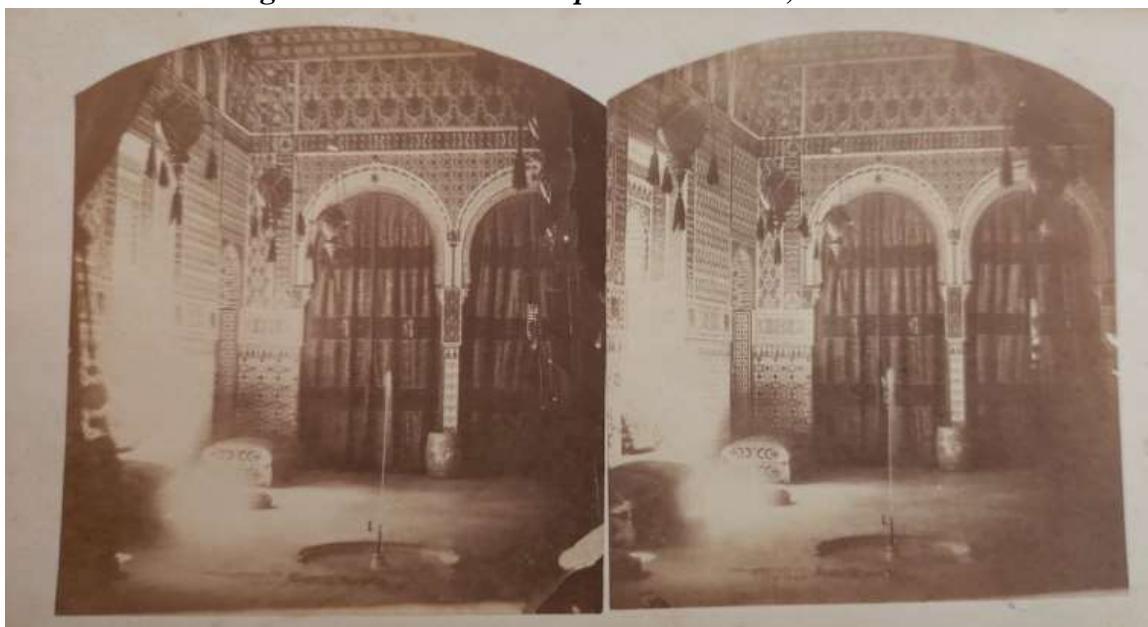
<sup>25</sup> “Crónica de la capital”. *Diario oficial de avisos de Madrid*. Núm. 508. 24 marzo 1855.

<sup>26</sup> “Crónica de la capital”. *Diario oficial de avisos de Madrid*. Núm. 508. 24 marzo 1855.

El Sr. Contreras va a remitir a Paris, con destino a la Emperatriz de los Franceses, unos modelos en miniatura que representan fragmentos de lo más selecto de la Alhambra”.<sup>27</sup>

En el plano más antiguo conservado del Palacio de Liria publicado por Basarrate no hay indicación clara de dónde se encontraba esta sala, aunque en el lado este del palacio, había tres salas de bailes contiguas en la planta principal, y si el salón árabe estaba entre dos salones de baile, podría tratarse del de en medio (BASARRATE, 2017). Imágenes del salón árabe después de la destrucción del palacio en noviembre de 1937 confirma que este espacio siguió existiendo hasta el final del Liria original. El salón árabe no fue reconstruida después de la destrucción del palacio en la guerra civil (Fig. N°3).

**Fig. N°3: Salón árabe del palacio de Liria, c. 1855.**



**Fuente:** Archivo Duques de Alba, Fondo Antiguo.

### *El teatro*

En 1845, los Alba también habían completado la construcción de un nuevo teatro dentro del palacio, el cual no aparece en las fotografías.<sup>28</sup> La prensa describió la obra inaugural, *Bandera negra*:

“En el palacio de Liria, habitación de los duques de Alba, se ha construido un elegante teatro, donde una compañía de aficionados de la sociedad más aristocrática ejecutó el domingo último ante la más brillante concurrencia la comedia titulada: *Bandera Negra*.

<sup>27</sup> “Crónica de la capital”. *Diario oficial de avisos de Madrid*. Núm. 508. 24 marzo 1855.

<sup>28</sup> “Noticias de la capital”. *El Heraldo*. 8 mayo 1845.

El teatro y las decoraciones son del mayor gusto: la función fue perfectamente ejecutada. Entre las personas que tomaron parte en la representación, distinguiéronse la duquesa de Alba y la condesa de Teba, hijas de la señora condesa de Montijo, cuya distinción de talento en el desempeño de sus respectivos papeles causaron gran sensación en el público tan selecto como inteligente que tuvo el placer de oírlas”.<sup>29</sup>

Según la crónica de 1850 publicado en 1927 por Pérez Mateos acababa de terminarse en ese año “un lindo teatro, de sobrio decorado, cuyo estilo no desentona del que reina en la señorial morada” (PÉREZ MATEOS, 1927: 331). El teatro fue remodelado en 1856, con un coste de 27,000 duros, como parte de un proyecto de renovación más amplio en el que los “salones de Liria se restauran con lujo”.<sup>30</sup> Quizás este proyecto de renovación sea la razón de su ausencia en las fotografías, lo que a su vez ayudaría a fechar con precisión dichas imágenes en el año 1855.

*El salón de los amores de los dioses (salón de descanso o de tapices)*

A lo largo del tiempo este espacio se ha llamado Salón de los tapices, Salón de descanso, Salón de los Gobelinos, Salón de los tapices de Napoleón III, y Salón de los Amores de los Dioses.<sup>31</sup> La serie de tapices llamado Amores de los Dioses que decoraba el salón de tapices, visible en dos fotografías (**Figs. 4 y 5**), probablemente fue mandado colgar por la misma XV duquesa, Paca.<sup>32</sup> Fue rumoreado que estos tapices tejidos en la fábrica Gobelinos según cartones de François Boucher fueron un regalo del rey francés Luis XV al XII duque de Alba, quien fue embajador en París (ALBA, 1924: 37; SIRUELA 2015, 35; HERMOSO ROMERO, 2012: 47).<sup>33</sup> Según el XVII duque de Alba, Eugenia de Montijo aviso a su hermana desde la corte de Napoleón que tenían que existir unos tapices valiosos en Liria con este origen.<sup>34</sup> Paca buscó y encontró esta serie, que mandó colgar en el salón de los tapices.<sup>35</sup> Aunque por la datación de su producción no permite confirmar esta procedencia, puede ser cierto que la orden de colgarlos vino de Paca. La conexión de Paca con estos tapices está representada en el retrato de la

<sup>29</sup> “Noticias de la capital”. *El Heraldo*. 8 mayo 1845.

<sup>30</sup> Pedro Fernández, “Folletín: Cartas madrileñas”, *La Época*, Núm. 2353, 17 noviembre 1856.

<sup>31</sup> En este espacio también se colocaron más tarde los retratos oficiales de Napoleón y Eugenia en tapiz.

<sup>32</sup> Esto tiene que haber ocurrido entre 1853 (año de matrimonio de Eugenia de Montijo a Napoleón III) y 1855, año del retrato de Federico de Madrazo.

<sup>33</sup> Se repite también en: ADA Fondo Don Jacobo, *Memorias*. Esta afirmación, errónea, se repite en la prensa de 1907 y en el discurso de ingreso del XVII duque de Alba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1924. Véanse: M. (Mascarilla). “Concierto en el palacio de Liria”. *La Época*. Núm. 20.262. 9 febrero 1907.

<sup>34</sup> ADA Fondo Don Jacobo, *Memorias*.

<sup>35</sup> ADA Fondo Don Jacobo, *Memorias*.

decimoquinta duquesa realizado por Federico de Madrazo, donde aparece retratada en el Salón en 1855, donde podemos apreciar la nueva disposición de los tapices (HERMOSO ROMERO 2012, 47). Inicialmente este retrato iba a formar pareja con el de su marido, también realizado por Federico de Madrazo, aunque no se tiene noticia de que dicha pintura fuera terminada.<sup>36</sup>

*Salón de batallas*

**Fig. N°4: Salón del descanso/Salón de los tapices, c. 1855**



**Fuente:** Archivo Duques de Alba, Fondo Antiguo.

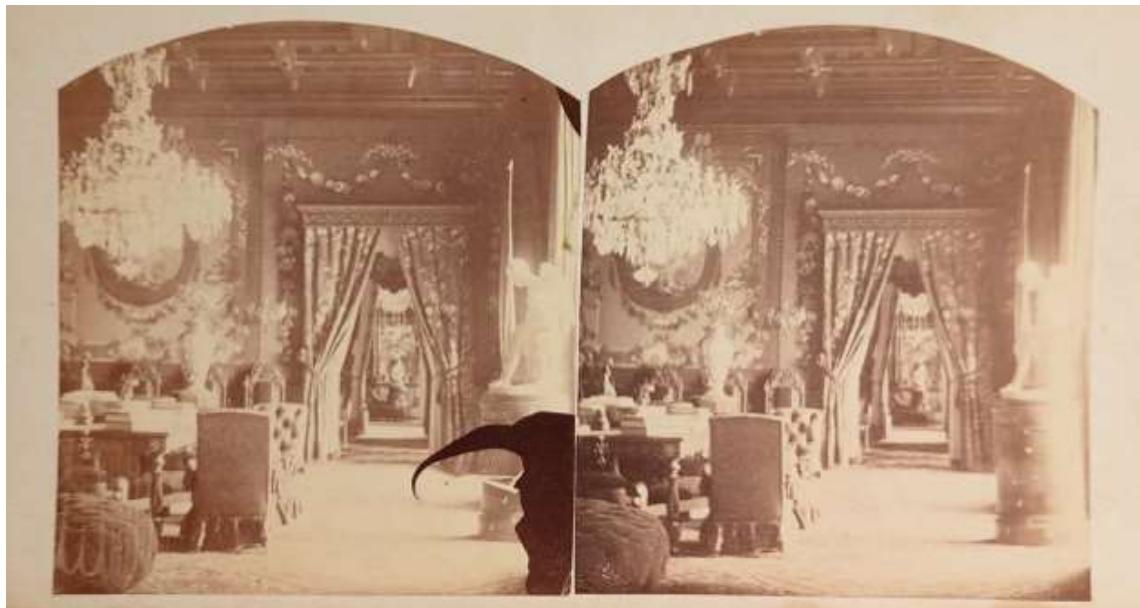
En las fotografías de c. 1855 aparece un espacio llamado salón de armas (Fig. 6), que probablemente sea el mismo que la “pieza de armas” descrita en 1835, en la cual estaban “12 estampas inglesas de varios tamaños con cristales y marcos pintados de blanco”<sup>37</sup>. En la fotografía se aprecia varias armaduras expuestas a altura en las paredes y espadas. Una escultura descansa sobre el respaldo de un sofá borne, típico del estilo del Segundo Imperio francés, en medio del salón. Al fondo, apoyado en un caballete se encuentra un marco ovalado que contiene nueve retratos en miniatura, que parece ser el

<sup>36</sup> Archivo Museo Nacional del Prado (AMNP) 5/Nº Exp: 127 (1855-04-21). Federico de Madrazo se refirió al retrato del duque de Alba de 1855 en una carta a su hermano Luis, aunque respecto a la pintura dijo: “no me gusta nada hasta ahora”.

<sup>37</sup> ADA 157.45-46. *Inventario y tasación de bienes y efectos hallados en la casa el difunto Excmo. Sr. D. Carlos Miguel Fitz James Stuart, Duque de Berwick, Liria y Alba en la muy heroica Villa de Madrid.*

de Carlos Miguel por Jean-Baptiste Singry. No parece ser que en este momento la sala de armas tenía la dedicación a la figura del Gran Duque de Alba, como sucederá más tarde.<sup>38</sup>

**Fig. N°5: Salón del descanso/Salón de los tapices, c. 1855**



Fuente: Archivo Duques de Alba, Fondo Antiguo.

**Fig. N°6: Sala de armas, c. 1855**



Fuente: Archivo Duques de Alba, Fondo Antiguo.

<sup>38</sup> Este espacio ha sido estudiado con más detalle en: (DENNIS, 2023).

*Gabinete del despacho*

A juzgar por el inventario de 1835, se deduce que el duque Carlos Miguel utilizaba dos despachos, uno de invierno y uno de verano, que estaban en la segunda planta, junto con sus habitaciones y el cuarto de estampas. El despacho de verano contenía “24 paises con marcos pintados de negro con filete dorado en el interior”.<sup>39</sup> Mientras su despacho de invierno mostró una decoración más amplia:<sup>40</sup>

- 12 paises con marcos negros y filete dorado
- una estampa que figura el gabinete del Sr. Duque en Nápoles
- otra con id. con la vista del coliseo de San Carlos en Nápoles
- un retrato del Mr. Poublon
- otro id. de la madre del Sr. Duque
- otra figura de piedra de la madre del Sr. Duque
- otro id. de la madre del Sr. Duque con marco negro
- otro id. del Señorito don Luis
- una estampa con el retrato de la reina y marco negro
- 2 cuadros chicos con vistas del Carpio
- un cuadro chico con el retrato de Napoleón
- una estampa chica con los retratos del Rey y Reina de España con marquito de caoba
- 2 dibujos con marcos dorados
- 2 marcos chicos el uno con lámina y el otro con una miniatura
- un dibujo del túmulo de la madre del Sr. Duque
- 6 miniaturas de retratos de familia

En las fotografías de 1855 existe una imagen de un “gabinete del despacho”, que puede ser el del XV duque de Alba, Jacobo Luis. En la fotografía se ve un salón con varias sillas en frente de una chimenea, presidida por un gran espejo (**Fig. N°7**). En frente del espejo se halla una escultura que parece ser una versión pequeña y en bronce de *La Hora Nocturna* de Joseph M.A. Pollet. La escultura de Pollet (en mármol y de mayores dimensiones) fue legado por la Emperatriz Eugenia de Montijo al XVII duque de Alba, y se encuentra en el palacio de Liria (PITA ANDRADE, 1959: 77; ORTIZ MOYANO, 2012: CAT. 34; AZCUE BREA, 2012: CAT. 60; AZCUE BREA 2009: 211).<sup>41</sup> Esta escultura también aparece en la pintura de *La Emperatriz leyendo en su*

<sup>39</sup> ADA 157.45-46. *Inventario y tasación de bienes y efectos hallados en la casa el difunto Excmo. Sr. D. Carlos Miguel Fitz James Stuart, Duque de Berwick, Liria y Alba en la muy heroica Villa de Madrid.*

<sup>40</sup> ADA 157.45-46. *Inventario y tasación de bienes y efectos hallados en la casa el difunto Excmo. Sr. D. Carlos Miguel Fitz James Stuart, Duque de Berwick, Liria y Alba en la muy heroica Villa de Madrid.*

<sup>41</sup> Joseph-Michel-Angel Pollet, *La hora nocturna*, 1861. Mármol, 83 x 27 x 45 cm, Madrid, Palacio de Liria, E. 77.

*salón de las Tullerías* de Giuseppe Castiglione, también expuesta en Liria (PITA ANDRADE, 1959: 77; ORTIZ MOYANO, 2012: CAT. 34; AZCUE BREA, 2012: CAT. 60; AZCUE BREA 2009: 211). Reflejado en el espejo se ven varias pinturas, al menos dos de los cuales son retratos, y uno se trata de Catalina Ventura Colón de Portugal y Ayala, duquesa de Berwick y Liria, pintado por Jean-Luc Nattier.<sup>42</sup>

### *Salón verde*

El salón verde, lleno de sofás, chaise lounges, poltronas cómodas y un sofá borne (**Fig. N°8**). Este espacio es el lugar de exposición de algunos de los vasos etruscos colecionados por el duque Carlos Miguel. Se posan sobre peanas en las paredes y ocupan una mesa en una esquina. Sobre esta manera de exhibirlos el Hübner opinó en 1862: “*Les vases, a-t-il écrit, ornment les murs d'un cabinet du palais de la Duchesse, et sont pour la plupart ainsi placés sur des consoles qu'il impossible de les examiner suffisamment*” (HÜBNER, 1862).<sup>43</sup> Pierre Paris observó más tarde, que “*Aujourd'hui, les vases sont en général très bien placés, très en vue et a bonne distance, sur de hauts bahuts, dans deux salons des Archives [...]*” (PARIS, 1921: 272).

<sup>42</sup> Jean-Luc Nattier (1685-1766), Retrato de Catalina Ventura Colón de Portugal y Ayala, duquesa de Berwick, Liria y Veragua, Madrid, Palacio de Liria, P.17.

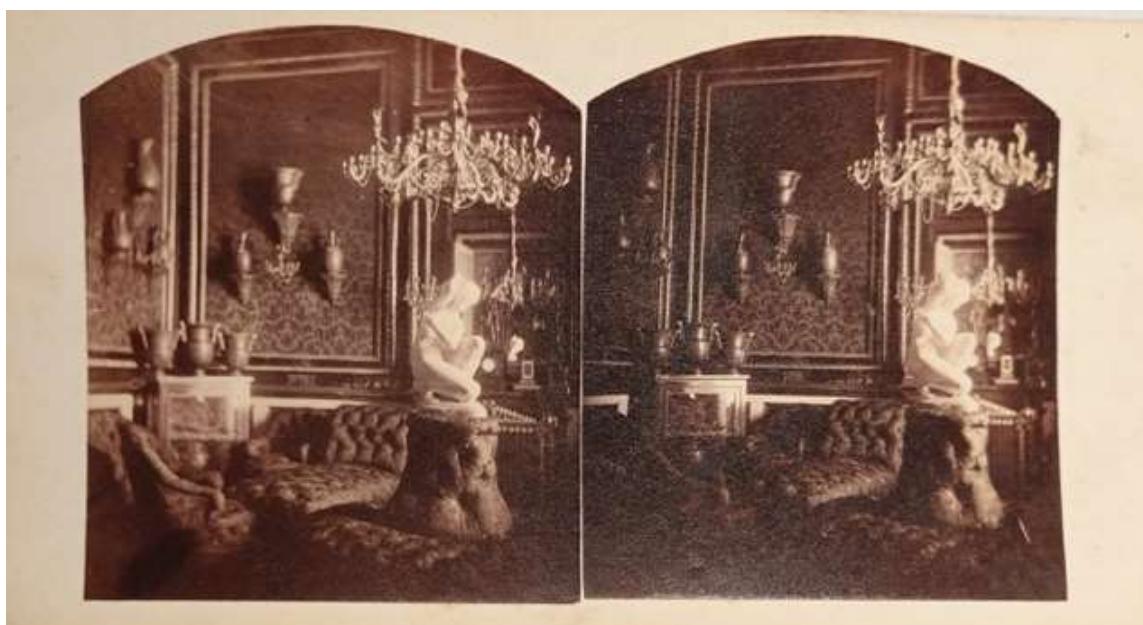
<sup>43</sup> Citado en: Pierre Paris, *Promenades archéologiques en Espagne*, vol. 2, 3 vols. (París: Éditions Ernest Leroux, 1921), p. 272.

**Fig. N°1: Gabinete del despacho del palacio de Liria, c. 1855**



**Fuente:** Archivo Duques de Alba, Fondo Antiguo.

**Fig. N°8: Salón verde del palacio de Liria, c. 1855**



**Fuente:** Archivo Duques de Alba, Fondo Antiguo.

### La clausura de la galería

Existe documentación sobre la retirada de un número de pinturas de la Casa de Alba en 1868 para esconderlas durante la Revolución Gloriosa, aunque no se especifica

de dónde fueron trasladadas, ni a dónde<sup>44</sup>. ¿Quizás fue entonces cuando las pinturas fueron sacadas de la galería y llevadas al interior del palacio para su protección? Basándonos en los inventarios y fotografías disponibles, hasta que surja más documentación, solo podemos especular que, al menos hasta 1855, la mayoría de las pinturas permanecían en la galería independiente, que existió hasta al menos 1862 con obras de escultura.

En conclusión, sigue habiendo muchas lagunas sobre cómo se exhibían las pinturas dentro del palacio hacia 1855, pero la documentación refuerza la idea de que las obras más importantes podían seguir exhibiéndose en la galería de Carlos Miguel. Incluso menos se sabe acerca del tipo de público las podían haber visto, tanto las dentro del palacio como las en la galería independiente. Sin embargo, estas incógnitas no disminuyen la importancia ni la probabilidad de su existencia, y, de hecho, asemeja al nivel de conocimiento de los primeros visitantes de los museos públicos, un tema sobre el cual actualmente se está realizando más investigación<sup>45</sup>. La existencia de la galería independiente del palacio de Liria debe ser considerado dentro de este marco de los primeros públicos de arte en España, en la cual la investigación de casos comparables ha revelado una red de colecciones particulares que estrecharon los círculos artísticos públicos y privados en el siglo XIX. La galería de Carlos Miguel sirve como un punto de partida para el estudio de galerías de colecciones privadas en España, la comprensión de su nivel de accesibilidad, la recreación de un espacio de sociabilidad artística liminal entre lo público y lo privado, y la adopción de términos y formas de exhibir directamente venidas del fenómeno del museo público y el papel de la nobleza en la inserción de tendencias internacionales de galerías privadas de arte en España.

<sup>44</sup> ADA C. 197 nº 21; ADA 209 nº 5 *Inventario y tasación de los mejores cuadros de la Galería de la Casa del Excmo. D. Jacobo Stuart y Ventimiglia Duque de Berwick y de Alba hecha por el restaurador Dr. Isidro Brun en 31 diciembre 1868; Tasación hecha por D. Isidoro Brun de los mejores cuadros de la Casa de Alba en selección de 67 que se ocultaron cuando la revolución.*

<sup>45</sup> “PAMEP”: I+D+i «Los públicos del arte en Madrid. Espacios, prácticas y mediación entre la Ilustración y el Romanticismo» (PID2023-147026NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y la Unión Europea. Sobre los públicos y el concepto de “lo público” en el siglo XIX, véanse: (MOLINA MARTÍN, 2020); (URQUÍZAR HERRERA, 2019).

## Bibliografía

### *Fuentes primarias impresas o editadas*

*El Correo*, 22 de marzo de 1833, Nº 735, p. 2.

“Noticias de la capital”. *El Heraldo*, 8 de mayo de 1845.

“Crónica de la capital”. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, n.º 508, 24 de marzo de 1855.

Fernández, P. (1856). “Folletín: Cartas madrileñas”. *La Época*, n.º 2353, 17 de noviembre.

M. (Mascarilla), (1907). “Concierto en el palacio de Liria”. *La Época*, n.º 20.262, 9 de febrero.

“Vida cultural”, (1915). *Revista General de Enseñanza y Bellas Artes*, n.º 126, 15 de marzo.

“Muerte de una gran dama española. La que fue emperatriz de los franceses”. *La Libertad*, 13 de julio de 1920.

BECKFORD, W., (1966). *Un inglés en la España de Godoy (Cartas españolas)*, Madrid: Taurus.

CRUZ Y BAHAMONDE, N., (1812). *Viage de España, Francia é Italia*, Vol. 10, Madrid: Imprenta de la Sancha.

FORD, R., (1845). *A Hand-book for Travellers in Spain, and Readers at Home*, Vol. 2, London: John Murray.

HÜBNER, E. W. E., (1862). *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín: Reimer.

MADOZ, P., (1847). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Vol. 10, Madrid: Imprenta del Diccionario Geográfico a cargo de José Rojas.

MESONERO ROMANOS, R., (1844). *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid: Antonio Yenes.

O'SHEA, H., (1865). *A Guide to Spain*, Londres: Spottiswoode and Co.

OSSORIO Y BERNARD, M., (1868). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Imprenta. a cargo de Ramon Moreno.

SAN JUAN, F. M. de, (1840). “El palacio de Liria”. *Seminario Pintoresco Español* (Madrid), p. 110.

TAYLOR, J., (1826). *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Paris: Librairie de Gide Fils.

TOWNSEND, J., (1791). *A Journey Through Spain in the Years 1786 and 1787; with particular attention to the Agriculture, Manufactures, Commerce, Population, Taxes, and Revenue of that Country*, Londres: C. Dilly.

### *Fuente secundarias*

ALBA, duque de., (1924). *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba, individuo de número de la Academia de la Historia y Honorario de la Española celebrada el día 25 de mayo de 1924*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra S.A.

ALBA, duque de., (1944). *Cartas familiares de la Emperatriz Eugenia*, Barcelona: Joaquín Gil.

AZCUE BREA, L., (2009). “Una aproximación a la colección de escultura del palacio de Liria”. *Colección Casa de Alba* (pp. 177-217). Junta de Andalucía: Consejería de Cultura.

AZCUE BREA, L., (2012). “La hora nocturna”. En P. MELENDO (Ed.), *El legado de la Casa de Alba* (cat. 60). Madrid: Centro Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía.

BARCIA Y PAVÓN, Á. M., (1911). *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Alba*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

BASARRATE, I., (2017). *English architect in Spain: Five projects by Edwin Lutyens*, Edinburgh: The University of Edinburgh.

DENNIS, W., (2023). “In the appropriate setting”: Continuity and Context in the Alba collection in Liria Palace (1931–1957)”. *Acta Historiae Artis Slovenica*, N°28, pp. 147-176.

FERNÁNDEZ ALMOGUERA, A., (2024). “Ilusiones romanas: Notas sobre algunos espacios arquitectónicos para el coleccionismo artístico en el Madrid del 1800”. *Goya: Revista de arte*, N°387, pp. 279-296.

GARCÍA SÁNCHEZ, J., (2011). “El proyecto museográfico del Duque”. En B. CACCIOTTI (Ed.), *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno* (pp. 131-196). Madrid: CSIC.

GÉAL, P., (2005). *La naissance des musées d'art en Espagne: (XVIIe-XIXe siècles)*, Madrid: Casa de Velázquez.

HERMOSO ROMERO, I., (2012). “La imagen de la nobleza: Retrastistas al servicio de la Casa de Alba”. En P. MELENDRO (Ed.), *El legado de la Casa de Alba* (pp. 39-51). Madrid: TF Editores.

HERRERO CARRETERO, C., MOLINA MARTÍN, Á. & VEGA, J., (2020). *La decoración ideada por François Grogan: Para los apartamentos de la duquesa de Alba en el palacio de Buenavista*, Madrid: Casa de Velázquez.

MOLINA MARTÍN, A., (2021). “Cartografías del adorno en las residencias nobiliarias de la corte de Carlos IV: Redes y modelos de buen gusto y distinción”. *Magallánica: revista de historia moderna*, Vol. 7, N°14, pp. 204-235.

MOLINA MARTÍN, A., (2020). “Los públicos de las bellas artes en los orígenes del Museo del Prado”. En J. ÁLVAREZ BARRIENTOS & D. CRESPO DELGADO (Eds.), *El Museo del Prado en 1819: Opinión pública, cultura y política* (pp. 74-84). Madrid: Museo Nacional del Prado.

MARTÍNEZ PLAZA, P., (2018). *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

ORTIZ MOYANO, R., (2012). “La emperatriz leyendo en su salón de las Tullerías”. En P. MELENDRO (Ed.), *El legado de la Casa de Alba* (cat. 34). Madrid: Centro Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía.

PARIS, P., (1921). *Promenades archéologiques en Espagne*, Paris: Éditions Ernest Leroux.

PÉREZ MATEOS, F., (1927). *La villa y corte de Madrid en 1850; crónica retrospectiva de hace tres cuartos de siglo*, Madrid: Imprenta Hispánica.

PITA ANDRADE, J. M., (1973). *La construcción del Palacio de Liria*, Madrid: Anales de Estudios Madrileños.

PITA ANDRADE, J. M., (1959). *El palacio de Liria*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

REDÍN MICHAUS, G., (2024). “Sobre la dispersión de la colección de pintura de Carlos Miguel Fitz-James Stuart, XIV duque de Alba y VII duque de Berwick”. *RIASA Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, N°79, pp. 349-365.

REDÍN MICHAUS, G., (2022). “Tra l'antico e il nuovo regime: La collezione del XIV duca d'Alba”. En C. MAZZETTI DI PETRALATA & S. SCHÜTZE (Eds.), *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento* (pp. 227-245). Vienna: De Gruyter.

REDÍN, G., (2017). “El XIV Duque de Alba y la pintura napolitana”. En E. ACANFORA & M. V. FONTANA (Eds.), *Camillo d'Errico e le rotte mediterranee del collezionismo* (pp. 171-185). Foggia: Claudio Grenzi Editore.

SAMBRICIO, C., (2015). “The Alba Family’s Palaces in Madrid: Liria and Buenavista”. En F. CHECA CREMADES (Ed.) *Treasures of the House of Alba: 500 Years of Art and Collecting* (pp. 193-207). Dallas: Meadows Museum, Southern Methodist University.

SIRUELA, J., (2015). “Family Sketches”. En F. CHECA CREMADES (Ed.) *Treasures from the House of Alba: 500 Years of Art and Collecting* (pp. 23-59). Dallas: Meadows Museum, Southern Methodist University.

URQUÍZAR HERRERA, A., (2019). “Las puertas abiertas del palacio. Notas sobre las colecciones nobiliarias de Madrid y la esfera pública en el siglo XIX”. En A. URQUÍZAR HERRERA & L. SAZATORNIL RUIZ (Eds.), *Arte, ciudad y culturas nobiliarias* (pp. 315-325). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones (CSIC).

URQUÍZAR-HERRERA, A. & VIGARA ZAFRA, J. A., (2014). “La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico 1700-1850”. EN L. SAZATORNIL RUÍZ & F. JIMÉNO (Eds.), *El arte español en Roma y París (siglos XVIII y XIX)* (pp. 257-274). Casa de Velázquez.