

Las obras de arte en la supresión de los mayorazgos: el debate parlamentario y el pleito por la testamentaría de la XIII duquesa de Alba (1802-1844)

Antonio Urquizar Herrera

UNED

aurquizar@geo.uned.es

RESUMEN: Las circunstancias de la complicada testamentaría de la XIII duquesa de Alba y su protagonismo en la desmembración de la antigua colección familiar son hechos bien conocidos. Sin embargo, la bibliografía no ha atendido a la interpretación de las argumentaciones legales y simbólicas desplegadas en el pleito ni a su relación con el estatuto de las obras de arte y con las discusiones contemporáneas sobre las vinculaciones. Justo en los años en que se decidió la supresión de los mayorazgos nobiliarios, el proceso obligaba a reflexionar sobre el valor de esta figura jurídica, su relación con las estrategias familiares y el alcance de las políticas artísticas nobiliarias. Con ello se ofrecía un ángulo enriquecedor para el análisis de las variaciones del estatuto social y estético de las obras de arte en la transición entre el antiguo régimen y el mundo contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Coleccionismo, Mayorazgo, Casa de Alba, Pintura, Siglo XIX, Nobleza.

Artworks and the Abolition of Primogeniture: the Parliamentary Debate and the Lawsuit of the Estate of the 13th Duchess of Alba (1802-1844)

ABSTRACT: The thorny estate of the 13th Duchess of Alba and its role in the scattering of the old family collection are well known facts. However, the literature has not addressed either the interpretation of the legal and symbolic arguments deployed in the lawsuit or its connection with the contemporary discussions on the primogeniture and the status of artworks. At the moment when the abolition of primogeniture was decided, the lawsuit required reflection on the value of this legal form, on its relation to family strategies and on the scope of the nobility's artistic policies. That situation offered an enriching angle for the analysis of changes in the social and aesthetic status of works of art in the transition between the old regime and the contemporary world.

KEYWORDS: Collecting, Primogeniture, House of Alba, Painting, 19th Century, Nobility.

Recibido: 11 de marzo de 2016 / Aceptado: 15 de junio de 2016.

La XIII duquesa de Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, murió el 23 de julio de 1802 sin dejar descendientes directos¹. Esta situación provocó que los mayorazgos de sus estados recayeran en la casa de Berwick y Liria a través de su sobrino segundo, Carlos Miguel Fitz James Stuart (1794-1835). Este hecho propició una larga querrela judicial sobre la testamentaría. El VII duque de Berwick y XIV duque de Alba, Carlos Miguel, siendo todavía menor bajo la tutela de su madre la marquesa de Ariza, Teresa Fernández de Silva y Palafox (1772-1818), pleiteó contra varios beneficiarios de donaciones efectuadas por la duquesa, al estimar que las entregas procedían de los mayorazgos antiguos de la casa. Otros litigadores fueron los reyes y el duque de Frías, quienes quisieron hacer valer derechos particulares sobre la herencia. El patrimonio demandado comprendía tierras, pinturas, tapices, joyas y libros. El procedimiento se alargó hasta que en 1844 se arbitró un

URQUÍZAR HERRERA, Antonio: «Las obras de arte en la supresión de los mayorazgos: el debate parlamentario y el pleito por la testamentaría de la XIII duquesa de Alba (1802-1844)», *Boletín de Arte*, n.º 37, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2016, pp. 203-211, ISSN: 0211-8483.

compromiso final de reparto. Este acuerdo reconocía que la testamentaria estuvo desde el inicio «abrumada de pleitos y reclamaciones», aclaraba que los bienes tenían un importe que «se hacía ascender a enormes sumas», y exponía que ya en los primeros años se había producido «almoneda de mucha parte de las alhajas, efectos y demás muebles»².

Las circunstancias de esta complicada testamentaria y su protagonismo en la desmembración de la antigua colección Alba son hechos bien conocidos. El catálogo de las pinturas del XIV duque publicado por Barcia (1911: 254) incluía una transcripción del acuerdo final que listaba los treinta y dos cuadros devueltos. Matilla (1979: 106 y ss.) dedicó un artículo a la herencia de la duquesa a partir de los documentos del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, donde ofrecía una conveniente guía para investigaciones posteriores. La biografía de la duquesa escrita por Mena y Mühle-Maurer (2006: 225-246) consagró un capítulo al testamento y el proceso judicial. Con una importante ampliación de fuentes estas autoras perfilaron el grupo de herederos de los bienes libres y su relación con la duquesa, reconstruyeron la intervención de la corona y su captación de obras de arte, e identificaron el catálogo de donaciones efectuadas por la duquesa antes de su fallecimiento, de manera particular a Manuel Godoy. Otros trabajos dedicados a la nueva colección creada por el XIV duque como los de Cacciotti, Azcue, García Sánchez, Papa, De Frutos y Redín han hecho igualmente referencia a la testamentaria. Particularmente De Frutos (2009a: 46 y ss.) apuntó, aunque sin analizarlo desde el plano teórico, el interés de las vinculaciones. Puede decirse que esta importante bibliografía no ha atendido a la interpretación de las argumentaciones legales y simbólicas desplegadas en el pleito ni a su relación con el estatuto de las obras de arte y con las discusiones contemporáneas sobre las vinculaciones, que son los asuntos que trataremos aquí.

Uno de los nudos del pleito fue la identificación de las obras de arte disputadas, su estimación y su relación con los mayorazgos. La documentación muestra que aunque los contravalores de pinturas, tapices, libros y alhajas eran muy elevados, el centro de la querrela fueron las fincas. No obstante, desde el registro del archivo Alba, las pinturas ocuparon también un lugar principal en las preocupaciones de la familia, acompañadas en ocasiones por los tapices y las joyas, y en menor medida por los libros³. En mi opinión, las

argumentaciones vertidas ofrecen un ángulo enriquecedor para el análisis de las variaciones del estatuto social y estético de las obras de arte en la transición entre el antiguo régimen y el mundo contemporáneo. En los años en que se discutió y decidió la supresión de los mayorazgos, el pleito obligaba a reflexionar sobre el valor de esta figura jurídica y su imbricación en las estrategias familiares y las políticas artísticas nobiliarias. Esto sucedía además en paralelo a la formación de un nuevo sistema artístico participado de manera consciente por el duque Carlos Miguel, y en un momento en el que las casas nobiliarias españolas combinaron la reorganización de sus colecciones familiares con la venta de numerosas piezas de arte.

El debate sobre las vinculaciones de bienes: esplendor y memoria

Desde las leyes de Toro (1505) el mayorazgo consistía en una vinculación jurídica que ligaba la propiedad de bienes a un tronco familiar, siendo su titularidad transmisible según reglas establecidas en su fundación (Clavero, 1974: 211 y ss.; Bermejo 1985). Los bienes no eran enajenables, aunque los titulares disfrutaban su usufructo. Este privilegio facilitaba la concentración y el mantenimiento del patrimonio dentro del linaje. La medida estaba dirigida a bienes con réditos económicos y especialmente a las tierras, pero también comprendía de manera explícita la casa solariega como símbolo fundamental de la familia noble⁴. Pronto se incluyeron en los mayorazgos otros bienes apreciados por su naturaleza suntuaria o su carácter simbólico en relación con el relato familiar: armas, joyas, pinturas, tapices y libros entre ellos. Simplificando mucho podemos decir que este hábito de transmisión consagró un tipo de experiencia ante las obras de arte que reforzaba su percepción social en relación con el linaje, así como su condición de objetos semánticos y estéticos que funcionaban como puentes temporales entre generaciones. La literatura artística, el pensamiento social y la argumentación jurídica recogieron ampliamente esta situación común en la práctica nobiliaria de la Edad Moderna (Urquizar, 2004 y 2014)⁵.

Situada en la transición entre el antiguo y el nuevo régimen, la testamentaria Alba estuvo acompañada por un vivo escrutinio público de la conveniencia de los mayorazgos, que tuvo su momento culminante en la redacción del

decreto de 11/10/1820 que determinó su abolición (Gibert, 1958: 24 y ss.; Clavero, 1974: 361 y ss.). Aunque el pleito estuviera regido por la normativa anterior, el debate le afectaba de manera clara, como reconocía explícitamente Mariano Calderón, apoderado de la casa, durante una intervención en el congreso en la que se interesaba por el asunto, y especialmente por las tierras (Calderón, en *Diario de Sesiones*, 1839: 71-72). Durante el pleito, el campo teórico y político general estuvo dominado por los detractores de las vinculaciones. Los discursos se centraron en los perjuicios para la economía nacional, en la injusticia sobre las ramas menores familiares, en su falta de relación con el derecho natural y el derecho castellano anterior, así como en el cuestionamiento de la necesidad de los mayorazgos para el sostenimiento de la nobleza, en el caso claro está de que esto se estimase conveniente. Gran parte de los argumentos fueron servidos inicialmente por Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Informe sobre la ley agraria* (1795), que bebía parcialmente de la crítica antinobiliaria del conde de Cabarrús (1792: 228 y ss.; Gibert, 1958: 14 y ss.; Clavero, 1974: 321). Sin embargo Jovellanos todavía aceptaba compromisos. Siendo partidario de la continuidad del estamento en un contexto meritocrático, defendía que la abolición de las vinculaciones tuviera excepciones. Aunque la verdadera nobleza no necesitaba mayorazgos, podía verse ayudada por ellos: se justificaban porque la riqueza era un apoyo para el esplendor, y porque la gloria de los que hubieran realizado grandes servicios merecía memoria (Jovellanos, 1795: 65-71). La última idea atañía de manera directa a la inclusión de las obras de arte en los mayorazgos y estaba directamente relacionada con la discusión humanista sobre las políticas artísticas nobiliarias (Urquizar, 2014). La literatura artística ilustrada compartía esta contemporización con los usos tradicionales. Antonio Ponz (1793: 179) entendía el mayorazgo como una herramienta útil para evitar la dispersión de las pinturas y fomentar la formación de galerías que mejoraran la educación artística de la comunidad y perpetuasen el nombre de sus poseedores.

Los restantes tratadistas reconocieron que el debate sobre el papel simbólico que habían jugado históricamente los mayorazgos giraba alrededor del esplendor y la memoria. Entre los escasos defensores, Manuel Sánchez Agarte reclamaba en una fecha tardía la restitución de los mayorazgos para que las riquezas conservaran a su lado «el recuerdo de las glorias y la memoria de los triunfos» (1843: 21).

En paralelo a Jovellanos, el manuscrito de J. M. de Revilla (1794: 30-34) sobre los perjuicios derivados de los vínculos había hecho justamente hincapié en esa cuestión, pero de una manera negativa. Por un lado decía que el propósito de mantener el nombre del fundador no justificaba la vinculación. Por otro lado, y conectando con los viejos debates sobre la magnificencia, el lujo y la capacidad semántica de las obras de arte, denunciaba que el comportamiento de la nobleza había hecho que el fin didáctico quedara oscurecido ante las prácticas suntuarias vacías de contenido (Revilla 1794: 42-43). Entendía Revilla (1794: 168-194) que había una diferencia entre la verdadera nobleza como distinción en el mérito y la nobleza institucional derivada del mayorazgo que vivía de las rentas y para el ocio. Otros como Juan Sempere (1805) y Manuel María Cambronero (1820) mantenían posturas similares. El último publicó su análisis como una contribución al debate que se mantenía simultáneamente en las Cortes. En esa misma fecha también se editaron en dos ocasiones las cartas de Cabarrús.

Los intercambios del congreso estuvieron fundamentalmente condicionados por los efectos económicos de la abolición, pero los argumentos en torno a las consecuencias simbólicas tenían espacio. Los diputados más liberales señalaban, como había hecho el tratado de Revilla, los males del mayorazgo convertido en esplendor sin memoria: «¿Quiénes son los que desdeñando cuanto da su país, buscan a costa de tesoros que no ganaron, el coche, el vestido y aun los manjares del extranjero? Los grandes mayorazgos. ¿Quiénes los que desdeñan los mejores artesanos de su Patria, y buscan quien los vista y aun los calce en París y en Londres? Los grandes mayorazgos» (Vargas Ponce en *Diario de Sesiones*, 1820: 957). La nobleza, aun estando reconocida por la constitución no tenía que ser hereditaria ni depender de la vinculación (Secretario de Gracia y Justicia en *Diario de Sesiones*, 1820: 978; Calatrava en *Diario de Sesiones*, 1820: 991). En cambio, los diputados más cercanos a la aristocracia entendían que los mayorazgos eran imprescindibles para «sostener su grandeza» en términos de decoro y memoria (Silves en *Diario de Sesiones*, 1820: 961). En términos generales la resonancia de estos últimos argumentos era escasa en un contexto que asumía que los bienes simbólicos de naturaleza suntuaria debían estar también en el circuito económico abierto: «así la sociedad gana en que se ponga en movimiento y circulación el precio de la

alhaja» (Martínez de la Rosa en *Diario de Sesiones*, 1820: 965). Tras todas estas discusiones, el fin del Trieno Liberal condujo a la restitución de las vinculaciones por el decreto de 1/10/1823 que anuló las leyes constitucionales anteriores. Más tarde estas normas fueron rehabilitadas de manera que los mayorazgos quedaron nuevamente suprimidos por el decreto de 30/08/1836 y finalmente por el decreto de 19/08/1841 (Clavero 1974: 385). En este baile legislativo los cambios de propiedad fueron frecuentes y los pleitos no tardaron en aparecer. Históricamente el mayorazgo había sido fuente de conflictos judiciales, pero en este momento la situación se complicó aún más como reflejan las propias actas de las cortes en los años posteriores a 1836⁶. Aunque sea con un apunte, no hay que olvidar tampoco que en paralelo la desamortización eclesiástica generaba también pleitos en torno a los derechos de patronato, y movilizaba igualmente patrimonio artístico jurídicamente dependiente de la nobleza (Vigara, 2011: 58 y ss.).

Mientras se discutía el final del mayorazgo, los abogados de los Alba rastreaban los papeles familiares en busca de argumentos legales y simbólicos que pudieran oponerse a una realidad política que seguía un camino bien distinto. En 1807, Roque García Maganto, curador *ad litem* del duque en el pleito, afirmaba la validez legal de los derechos sobre las vinculaciones antiguas, en contraposición al alineamiento de los herederos de bienes libres en el nuevo contexto histórico de rechazo. Como punto de partida encontraba claro que las discusiones recientes sobre el perjuicio de las vinculaciones de muebles y alhajas para la «utilidad de las familias y del Estado» no afectaban retroactivamente a la legalidad anterior. Pero al tiempo se veía obligado a defender también su conveniencia social dada «la calidad de las Personas que vincularon las alajas y las de aquellos que habían de suceder en ellas». Las vinculaciones de alhajas, decía en conexión con los defensores políticos del mayorazgo, ayudaban a estimular la industria y el comercio y eran necesarias para el decoro —esplendor y memoria— de la aristocracia⁷.

El estatuto jurídico de las pinturas en el pleito Alba

El 18 de diciembre de 1802, cinco meses después del fallecimiento de la duquesa de Alba, su prima, la marquesa de Ariza, enviaba un escrito al juez encargado de la testamentaría,

en el que solicitaba que los herederos libres entregasen a su hijo, el nuevo duque, las tres pinturas vinculadas que listaba en una nota adjunta: la *Venus del espejo* de Velázquez, la *Educación de Cupido* de Correggio (ambas en Londres, NG) y una *Madonna* de Rafael (Washington, NG), todas procedentes, según ella, del mayorazgo de Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio. Tal relación claro está «sin perjuicio de lo que con respecto a otras [pinturas] que puedan corresponderle por el mismo concepto, se apure del reconocimiento que están practicando en mis oficinas». El juez contestaba tres días después indicando que en la formación de inventarios y la entrega de bienes debía proceder con circunspección. Le pedía además que volviera a reclamar sus derechos «en debida forma», con argumentos jurídicos mayores que «una lista simple de las pinturas de la testamentaría de la Sra. Duquesa de Alba que se suponen vinculadas»⁸. En la práctica era difícil que estas pinturas pudieran ser retornadas, ya que estaban en manos de Godoy. La primera de ellas regalada por la propia duquesa hacia 1800, y las dos últimas cedidas por Carlos IV tras haber sido elegidas para él en la testamentaría de la duquesa por el pintor Maella (Rose 1983: I, 128, 190 y 369; Mena Mühle-Maurer 2006: 241)⁹. Sin querer comprometerse ante estos actores, el juez situaba el debate en el terreno de las argumentaciones jurídicas sobre el mayorazgo.

Como indicó De Frutos, esta petición, y otras posteriores que ampliaban las vinculaciones, obligaron a la casa de Alba a realizar un interesante esfuerzo argumentativo en dos ámbitos: por un lado documentó la historia de los mayorazgos familiares, y por otro lado sumó pruebas de la inclusión de las pinturas (Frutos 2009a: 53 y ss.). En este proceso, el análisis de los papeles familiares constata la relevancia que adquirió el archivo como fuente de legitimidad, con una actividad constante de traslados y cotejos cuya importancia reconocían los mismos agentes¹⁰. En un primer nivel de comprobación se trató de establecer la referencia en las testamentarías del siglo XVIII. Más tarde, se avanzó hacia documentos más antiguos, con una focalización en el VI y el VII marqueses del Carpio Luis Méndez de Haro (1598-1661) y su hijo Gaspar de Haro y Guzmán (1629-1687)¹¹. A partir de 1803 se sucedieron las peticiones de los representantes legales a la administración de la casa solicitando cotejar los listados de pinturas extraídos de estos instrumentos con otros papeles, como las resoluciones de los herederos libres o la testamentaría del XII duque Fernando de Silva y Álvarez

de Toledo (1714-1776), de la que también se reclamaban obras¹². Como resultado se realizaron varias listas de pinturas vinculadas que dieron lugar a un documento de «dos cuadernos en folio» que manejaba Mariano Calderón en 1830¹³. La respuesta de los herederos libres consistía en la negación de la capacidad probatoria. Según su representante se trataba de «demandas formadas en el capricho, o no instruidas conforme a ley», dado que no se había mostrado «documento ni alguna otra prueba ni aun de verosimilitud capaz de persuadir alguno de sus extremos». Por ejemplo, en su opinión el cotejo entre los inventarios de Fernando de Silva y Luis Méndez de Haro no era concluyente porque, aunque algunos temas se repetían, las pinturas no coincidían en tamaño. Y aun así, siendo el documento de don Luis un simple inventario, solo podía probar la permanencia histórica de las pinturas en la familia y no su vinculación¹⁴. Todavía en 1840 y 1842 seguían encargándose copias, cotejos y resúmenes de documentos¹⁵.

De manera particular, la testamentaria de los marqueses del Carpio introducía un ingrediente que hacía necesario afinar los argumentos (Frutos 2009b: 83-86 y 2009a: 52 y ss.). En primer lugar, el testamento de don Luis mejoraba la herencia de su hijo con la condición «de no poder enagenar, entre otras cosas, las pinturas de que dejaría memoria aparte, firmada de su nombre, porque era su voluntad, que el mismo Dn. Gaspar por los largos días de su vida, y después los sucesores en la casa, estado y mayorazgo del Carpio, las gozasen». En lugar de esta memoria, un codicilo establecía que se separasen de la almoneda y se incorporasen al mayorazgo «para mayor lustre y adorno» de la casa, las joyas, alhajas, tapicerías, colgaduras y pinturas que fueran «originales y de mayor estimación», sin aclarar de manera precisa cuáles eran¹⁶. Posteriormente, las disposiciones del hijo añadían igualmente a su mayorazgo «los 12 quadros mejores de los que quedaron por fallecimiento del dicho sor. Dn. Gaspar de Haro Marqués del Carpio», dejando la elección en manos de su secretario¹⁷. La ambigüedad de estos documentos y su focalización del problema en la valoración de las obras abría camino a las discusiones del siglo XIX. Los representantes de la casa de Alba entendían que, si bien no era posible saber cuáles fueron las pinturas de mayor estimación para los marqueses del Carpio, «los profesores que nombren las partes [tendrán] toda la luz necesaria para fixar y separar las originales y de mayor estimación»¹⁸. Estos abo-

gados proponían un listado donde sobresalían las tres piezas de Velázquez, Correggio y Rafael¹⁹, y de manera general situaban la elección de las pinturas bajo el criterio cualitativo del gusto contemporáneo, tal como había hecho Maella en servicio de la corona y Godoy.

Naturalmente, según los abogados de los herederos libres, los argumentos no eran suficientes: «Cómo se prueba la vinculación de las pinturas?» preguntaban. Sin la memoria de Luis Méndez de Haro no había evidencia que señalase de manera inequívoca las pinturas vinculadas²⁰. Un auto de Lázaro de Soto y Antonio Gómez Calderón conectaba los testamentos con el pensamiento social y admitía que «la Vinculación de las Cosas Muebles y Alajas, solo tiene lugar, quando lo esquisito de su echura, su escesivo valor, o alguna otra qualidad apreciable, hace creer a los fundadores, que su permanencia en las familias, puede contribuir a su brillantez, o dar la mayor consideración sobre las otras»; pensaban que las pinturas vinculadas debían ser «de aquellas que podían hacer célebre a su poseedor». Sin embargo, estos abogados no querían que se examinase en ese momento «quál sea el mérito de las Pinturas que se reclaman» porque entendían que la opinión de su tiempo no era una demostración válida: «¿por ventura sería bastante este juicio de los Profesores para poner a la vista del Juez, o convencerlo de lo cierto de la vinculación?». Ellos entendían que había que atenerse a las fuentes del siglo XVII, y pretendían (un poco forzosamente) que la falta de atribuciones en los inventarios probaba en sí misma que ninguna de las pinturas reclamadas con base en estos documentos debía haber pertenecido a los mayorazgos²¹. La reclamación y la contestación compartían que la conservación de las pinturas se explicaba necesariamente por su capacidad para fundamentar la fama del linaje en el gusto artístico. Sin embargo, los abogados de los herederos libres, y con ellos el juez que no terminaba de resolver el pleito, señalaban que los documentos carecían de capacidad probatoria sobre la identidad concreta de las pinturas y no querían admitir que esta se pudiera fundamentar en una valoración contemporánea.

En torno a 1808 las tres pinturas de la nota de 1802 y otras igualmente reclamadas fueron sacadas de España (Rose 1983: I, 128, 190 y 369; Mena Mühle-Maurer 2006: 241). Esto situó el pleito en una situación de punto muerto. Ni antes ni después de la salida de las pinturas existió voluntad política de detener la dispersión del patrimonio artístico

nobiliario en general, o de manera particular de favorecer el retorno de contravalores a los Alba²². En 1811 se llegó a un primer acuerdo por el que se permitía a la marquesa de Ariza elegir doce pinturas en representación de las vinculadas por Luis Méndez de Haro, pero en el repertorio posible no estaban las obras maestras que ella había solicitado, y por tanto las reclamaciones continuaron a pesar de esta primera devolución²³. Solo en 1837, ya muerto don Carlos Miguel, con nuevos representantes y en nombre del nuevo duque Jacobo Fitz James Stuart, se consiguió una sentencia que establecía la recuperación de algunas de las fincas, pero por entonces las pinturas estaban fuera de foco²⁴. En este contexto, el arbitrio judicial de 1844 suponía el reconocimiento implícito del olvido del asunto, ya que la casa apenas obtenía ventaja que no fuera la ratificación de los magros acuerdos anteriores, reconociéndose incluso que «se ignoraba cuáles hubiesen sido, ni cuánto importaban» las pinturas entonces entregadas²⁵. En aquel momento, ante la falta de interés que habían demostrado los magistrados por compensar el escaso valor probatorio de la documentación, se llegaba a una convención determinada por el pensamiento y la coyuntura política del momento. De las treinta y dos pinturas reintegradas entre todos los acuerdos, catorce eran retratos, algunos de gran valor, como el del Gran Duque tradicionalmente atribuido a Tiziano o el del Duque de Huéscar por Vanloo (Barcia 1911: 254)²⁶. Pero la mayor parte de las piezas de mayor estimación artística, como las tres obras reclamadas de Velázquez, Correggio y Rafael, veían convalidado su pase al libre mercado. De las pinturas Alba elogiadas por Ponz, solo una tan significativamente nobiliaria como el retrato del Gran Duque volvió a la casa (1793: 183). En cierta manera, el acuerdo corroboraba los compromisos entre los valores simbólicos tradicionales y el nuevo sistema artístico que se producían en el comportamiento nobiliario del momento, absolutamente determinado por la venta de obras.

Las dudas del pensamiento social sobre la oportunidad de las vinculaciones de patrimonio artístico se hicieron igualmente evidentes en la práctica nobiliaria del siglo XIX (Vázquez 2001: 180-185). En un contexto en el que el esplendor estaba basado en el gusto, y la memoria cada vez tenía menos dependencia de los contenidos semánticos, ¿era realmente imprescindible el mayorazgo? El sistema artístico del momento se conformaba en el mercado. En la argumentación del pleito, aunque los herederos de los bienes

libres aceptaban formalmente la relación entre calidad artística y memoria del linaje, el eje fundamental de su posición estaba en conexión con la economía política: el perjuicio que los mayorazgos causaban al bien público al sustraer bienes al libre comercio era «incomparablemente mayor que la utilidad que puede resultar al Estado, de la conservación, y brillantez de una familia»²⁷. Tal y como establecía el debate en las cortes, al conjunto de la sociedad le interesaba que las obras de arte estuvieran en movimiento. En contraste con esta claridad, la nobleza jugaba en ambas bandas, tanto en su administración de los bienes económicos como en la gestión de su patrimonio artístico: defendía nominalmente la tradición y alimentaba el mercado. Los datos que manejamos sobre las colecciones de la mayor parte de las familias antiguas apuntan en esta dirección (Casaus 2006, Gerard 2014; Urquizar y Vígara 2014; Vígara 2015).

Dentro de la casa de Alba, las donaciones de la XIII duquesa Teresa Cayetana podrían ser entendidas en el sentido de la nueva movilidad. Significativamente, la duquesa había elegido dispersar algunas de las obras cuyo valor artístico era más reconocido en el momento. Este comportamiento no fue extraño en el siglo XIX²⁸. Los mismos representantes del XIV duque, aunque se esforzaron notablemente en retener las pinturas, tampoco tuvieron un comportamiento inequívoco. Mantuvieron la interpretación de la vinculación como sustento del esplendor, e incluso en algunas ocasiones recurrieron al mercado para retornar algunas obras dispersadas²⁹. Pero sin embargo desde el primer momento manifestaron su conformidad con un posible acuerdo económico. Un auto de Roque García Maganto cercano a 1802 solicitaba las pinturas de los mayorazgos Carpio, y al tiempo reconocía «estar conforme en recibir el precio de aquella, o aquellas pinturas que se hayan enagenado en la creencia equivocada de no ser vinculadas»³⁰. Entre otros actos parecidos, en 1823 la casa no tuvo problema en aprovechar la reciente extinción de los vínculos para vender tapices procedentes del mayorazgo Carpio, y en 1824 se preparó una venta fallida de pinturas en París (Cacciotti 2011: 101; Ramírez 2013: 171).

Por otro lado, las intenciones detrás de los argumentos del pleito muestran que la permanencia histórica era menos perseguida que el reconocimiento artístico que entrañaba la posesión de obras maestras. Por ello la posibilidad de defender que la identificación de las pinturas vinculadas depen-

diera del criterio de los artistas de su tiempo era una oportunidad ventajosa. De manera particularmente interesante, la galería pública de pinturas que el duque Carlos Miguel abrió en esos años mostraba la consagración de este interés por la afirmación del gusto. La primera de las salas que aparecía en el catálogo de 1830 con el nombre «de la familia» estaba centrada en los retratos, que quedaban como el principal vínculo artístico transgeneracional recogiendo piezas antiguas que habían permanecido en la casa, otras recuperadas en los acuerdos como el retrato atribuido a Tiziano, el Vanloo o varios Mengs, así como encargos más recientes³¹. El resto del espacio replicaba las galerías que había visitado

en sus viajes por Europa, musealizando en su caso una colección que procedía fundamentalmente de sus adquisiciones italianas y de su implicación estética: «en los diferentes viajes que ha hecho durante algunos años por Europa se propuso la adquisición de pinturas, grabados, esculturas y otros efectos de bellas artes con el objeto de formar una galería pública en esta Corte para que los artistas Españoles y aficionados que se hallan dedicados al noble estudio de aquéllas puedan adelantar sus conocimientos con la vista de buenos modelos que imitar.»³². La memoria se construyó no solo desde el recuerdo del linaje sino también desde la renovación del esplendor.

Notas

- 1 Este artículo ha sido realizado gracias a la financiación de los siguientes proyectos i+d de MINECO: HAR2012-36751 Políticas en tránsito para la legitimación nobiliaria: narrativas de memoria y estética en la gestión del patrimonio artístico de la nobleza española (1750-1850) y HAR2015-66311 Políticas en tránsito para la legitimación nobiliaria: memoria e historia en el coleccionismo y las escenografías domésticas de la nobleza española (1788-1931). Agradezco a José Manuel Calderón las facilidades prestadas en el acceso al archivo Alba y sus numerosas indicaciones sobre este pleito.
- 2 Partición de los bienes de la herencia libre de la Duquesa de Alba. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), protocolo 25206, 20/07/1844, f. 180 y ss.
- 3 Un ejemplo del alcance del debate a tapices y joyas en Reflexiones sobre la fuerza de la vinculación de varios muebles, y alhajas varias..., Archivo Ducal de Alba (ADA) C196-19. Sobre la transmisión de tapices véase, con diferencia de criterio, Ramírez 2013: 47, 241 y ss. y 253 y ss. y Redín 2102: 87.
- 4 *Quaderno de las leyes* 1505: 14. Véanse los comentarios sobre este asunto en Sempere y Guarinos 1805: 282.
- 5 Un ejemplo concreto relativo a los tapices en Ramírez 2013: 234 y ss.
- 6 *Diario de Sesiones*, 1837: 5355.
- 7 Auto de Roque García Maganto, 1807. ADA C196-19, s/f.
- 8 ADA C157-44, 21/12/1802, s/f.
- 9 Nota de las pinturas vinculadas a la Casa de Alba y entregadas por la Testamentaria... para S. M. el Sr. Rey... ADA C157-44.
- 10 Copia del inventario de las pinturas de Luis Méndez de Haro. ADA C24-1, 21/02/1804, s/f.
- 11 Véanse por ejemplo el Borrador de auto de Roque García Maganto con notas cotejando los inventarios de Gaspar de Guzmán de 30/12/1682 en Roma y de 22/01/1688 en Nápoles, ADA C24-1, 3/03/1807, s/f., y las copias anotadas de los documentos originales en ADA C24-1. También C203-21.
- 12 Véanse los distintos autos que aparecen en ADA C24-1, entre otros el de Roque García Maganto de 25/06/1805, s/f. Frutos 2009a: 55. También véase Inventario y tasación de los bienes y efectos hallados en la casa del difunto duque de Berwick y Liria, ADA C157-46, 1835.
- 13 Véanse los distintos listados que aparecen en ADA C24-1.
- 14 Auto de Lázaro de Soto, ADA C24-1, 6/09/1806, s/f.
- 15 ADA C158-14, C161-48 (con un resumen de todas las vinculaciones realizado el 4/04/1842), C195-7(15).
- 16 Auto de Roque García Maganto, ADA C24-1, 7/09/1805, s/f. Codicilo de Luis Méndez de Haro, AHPM, 16/11/1661, Protocolo 6292, f. 451-456.
- 17 Auto de Roque García Maganto, ADA C24-1, 7/09/1805, s/f.
- 18 Auto de Roque García Maganto, ADA, C24-1, 7/09/1805, s/f.
- 19 Notas tomadas en el cotejo de los inventarios de Gaspar de Haro y Guzmán, ADA C24-1, sin fecha, s/f.
- 20 Auto de Lorenzo de Soto, ADA C24-1, sin fecha, s/f.
- 21 ADA C24-1, s/f (copiado en 1805); Auto de Lorenzo de Soto, ADA C24-1, 6/09/1806, s/f.
- 22 Por ejemplo, aunque el duque de Híjar, siendo embajador en Londres, avisó en 1816 a la familia de la presencia de la Venus del Espejo en Londres y anunció la posibilidad de tomar medidas para su retorno (ADA C157-44 2/04/1816), en la exploración de los archivos del Foreign Office no se encuentran referencias que indiquen la existencia de una iniciativa real en este sentido (National Archives, FO 72/135 a FO 72/335). Igualmente, aunque en 1808 se había realizado una petición expresa al Consejo de Castilla «para que en la almoneda de Godoy se separe la Venus y otros quadros de la cifra DGH», tampoco se obtuvo éxito. ADA C24-1, 4/10/1808.
- 23 Véase la copia de 1837 del acuerdo de 12/10/1811 en ADA C197-19. Véase también C161-48 y C304-6.
- 24 Los distintos impresos e intervenciones en prensa entonces publicados solo hacían referencia a las tierras. Véase *Por los herederos* 1839; Rodríguez Busto 1839 y *Resumen* (sin fecha). Referencias en prensa en el *Eco del comercio*, jueves 30/05/1839, número 1855, p. 4 y viernes 31/05/1839, número 1856, p. 4.

- 25 AHPM, protocolo 25206, 20/07/1844, f. 183.
- 26 El retrato del Gran Duque atribuido a Tiziano podía proceder igualmente de la testamentaria de Luis Méndez de Haro (Frutos 2009a: 51). Con todo, esta procedencia no se argumentó en el pleito.
- 27 Auto de Lorenzo de Soto, ADA C24-1, 28/03/1805, s/f.
- 28 Dos generaciones más tarde el XV duque don Jacobo compatibilizaba las ventas en París (1877) con la realización de inventarios (1871) que agrupaban bienes según los antiguos mayorazgos. Significativamente, se estimaba que el mayorazgo Carpio era la fuente de la mayor parte de las obras de arte y libros antiguos; pero también se asignaba esta vinculación ya testimonial a obras modernas como estampas de reciente adquisición. Inventario y avalúo de los bienes que constituía el Mayorazgo del Carpio, AHPM, 31648, 592r-631v. Véase Redín 2012: 88 y Ramírez 2102: 364. Sobre las vinculaciones después de 1841 véase Clavero 1974: 394-395. La testamentaria en Sanchez Marroyo 2013: 350 y ss. Véase su catálogo de ventas en el Hotel Drouot (abril de 1877).
- 29 Auto de Roque García Maganto. ADA C24-1, 25/06/1805, s/f. Una nota con una lista de varios cuadros que se habían adquirido en mercado en 1804, procedentes de los herederos de la duquesa, también en ADA C24-1, 24/12/1804.
- 30 ADA C24-1. También véase auto de Lázaro de Soto de 28/04/1805, en la misma signatura.
- 31 Catálogo de las pinturas, estatuas y vasos etruscos que existen en la galería del Excmo. Señor Duque de Berwick y de Alba en su palacio de Afligidos de Madrid. Año de 1830. ADA C196-9. En paralelo, algunos de sus encargos como los retratos ejecutados por Bartolini y el trío de cuadros históricos comisionados a Ingres en Roma ejemplifican bien esta percepción de compromiso (Vázquez 2001: 178; Azcue 2009; García Sánchez 2011b; Cacciotti 2012: 27 y ss.; García Navarro 2015: 76-78). Sobre los retratos véase Hermoso 2012.
- 32 Carta del XIV duque de Alba Carlos Miguel Fitz-James Stuart al Secretario de Estado y del Despacho de Hacienda, ADA C196-17, 1/08/1827. Véase su diario. ADA C345-10. Sobre las compras ADA C157-45 y C196-7 y 12. Véase Vázquez 2001: 170-171; Frutos 2009b; Papa 2009; García Sánchez 2011b; Cacciotti 2012; y especialmente Redín 2016.

Bibliografía

- AZCUÉ, Leticia (2009), «Una aproximación a la colección de escultura de la Casa de Alba», en *Catálogo de la exposición Colección Casa de Alba*, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 176-218.
- BARCIA, Ángel María de (1911), *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y Alba*, Tipografía de la RAABBMM, Madrid.
- BERMEJO, José Luis (1985), «Sobre nobleza, señoríos y mayorazgos», *Anuario de Historia del Derecho Español*, n.º 55, pp. 254-305.
- CABARRUS, Conde de (1792), *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública...*, Ms. publicado en 1808 y 1820, (citado desde I. de Burgos, Madrid, 1820).
- CACCIOTTI, Beatrice (2011), «Note sulla vita di un collezionista» en CACCIOTTI, Beatrice (ed.), *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, CSIC, Madrid, pp. 79-102.
- (2012), «Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva, VII duque de Berwick y XIV de Alba, viajero, mecenas y coleccionista en Italia» en *El legado de la Casa de Alba*, Ayuntamiento, Madrid, pp. 27-37.
- CAMBRONERO, Manuel María (1820), *La institución de los mayorazgos, examinada histórica y filosóficamente, con un proyecto de ley reformista*, Collado, Madrid.
- CASAUS, María Jesús (2006), *La pinacoteca de la Casa Ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo*, Diputación, Zaragoza.
- CLAVERO, Bartolomé (1974), *Mayorazgo. Propiedad feudal en Castilla 1369-1836*, Siglo XXI, Madrid (citado desde la edición corregida de 1988).
- Decreto de supresión de mayorazgos y vinculaciones* (1820), Gaceta del Gobierno, Madrid, 20/10/1820.
- Diario de las sesiones de las Cortes* (1820-1844), Madrid, Imprenta Real.
- FRUTOS, Leticia de (2009a), «Las colecciones de Alba en el Palacio de Liria», en *Colección Casa de Alba*, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 43-78.
- (2009b), *El templo de la fama: alegoría del Marqués del Carpio*, FAH, Madrid.
- GARCÍA NAVARRO, Carlos (2015), «Ingres y los pintores españoles. De Velázquez a Picasso», en *Ingres*, Museo del Prado, Madrid, pp. 71-95.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge (2011a), «El proyecto museográfico del Duque» en CACCIOTTI, Beatrice (ed.), *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, CSIC, Madrid, pp. 201-209.
- (2011b), «Los círculos artísticos y la colección de pintura y escultura moderna» en CACCIOTTI, Beatrice (ed.), *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, CSIC, Madrid, pp. 131-195.

- GERARD, Véronique, «Les collectionneurs espagnols et la vente d'œuvres d'art à Paris au XIXe siècle (1826-1880)» en SAZATORNIL, Luis y JIMÉNO, Frédéric (eds.), *España entre París y Roma*, Casa de Velázquez, Madrid, pp. 305-324.
- GIBERT, Rafael (1958), *La disolución de los mayorazgos*, Granada, Escuela Social.
- HERMOSO, Ignacio, «La imagen de la nobleza: retratistas al servicio de la Casa de Alba», en *El legado de la Casa de Alba*, Ayuntamiento, Madrid, pp. 39-52.
- MENA, Manuela y MÜHLE-MAURER, Gudrun (2006), *La duquesa de Alba, «musa» de Goya: el mito y la historia*, El Viso, Madrid.
- PAPA, Allegra (2009), «El Grand Tour de un duque de Alba» en *Colección Casa de Alba*, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 79-102.
- PONZ, Antonio (1793), *Viage de España. Tomos V-VIII. Trata de Madrid, Sitios Reales inmediatos y de Extremadura*, Ibarra Madrid (citado desde Aguilar, 1988).
- Por los herederos de los bienes libres de la última Sra. duquesa de Alba...* (1839), M. Calero, Madrid.
- Quaderno de las leyes y nuevas decisiones sobre las dudas de derecho...* (1505), P. de Pascua, Salamanca.
- RAMÍREZ, Victoria (2013), «Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española, s. XVII», Tesis doctoral, UCM.
- REDÍN, Gonzalo (2012), «Seis tapices florentinos en la colección Casa de Alba: la *Historia de Faetón* en el palacio de las Dueñas de Sevilla», en *El legado de la Casa de Alba*, Ayuntamiento, Madrid, pp. 85-95.
- (2016), *Entre el Grand Tour y el exilio: La colección de Carlos Miguel Fitz-James Stuart, Duque de Berwick, Alba y Conde de Módice*, Texto en preparación con publicación prevista en 2016.
- Resumen de los fundamentos legales en que el Duque de Alba apoya su demanda contra los herederos de la última Duquesa* (sin fecha), Impreso s/l (BNE VC/2602/57).
- REVILLA, J. M. de (1794), *Disertación sobre vínculos y mayorazgos*, Ms. BNE.
- RODRÍGUEZ BUSTO, José (1839), *Breve y sencilla manifestación jurídico-legal de las razones...*, C. Piñuela, Madrid.
- ROSE, Isadora (1983), *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, Tesis Doctoral, UCM.
- SÁNCHEZ AGARTE, Manuel María (1843), *Memoria sobre el origen y ventajas de la Institución de Mayorazgos*, Establecimiento Tipográfico, Madrid.
- SÁNCHEZ MARROYO, Fernando (2013), *Los grandes cambios económicos y sociales en el grupo nobiliario en España. Una aproximación a la dinámica de mediados del siglo XIX*, Rh, Madrid.
- SEMPERE Y GUARIÑOS, Juan (1805), *Historia de los vínculos y mayorazgos*, De la Sancha, Madrid.
- URQUÍZAR, Antonio (2004), «Masserizia y Mayorazgo. La recepción andaluza de las ideas italianas sobre la casa del noble y su adecuación social», en REDONDO, María José (ed.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 195-207.
- (2014), «Teoría de la magnificencia y de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI», *Ars Longa*, 23, pp. 93-112.
- URQUÍZAR, Antonio y VIGARA, José Antonio (2014), «La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico, 1750-1850», en SAZATORNIL, Luis y JIMÉNO, Frédéric (eds.), *España entre París y Roma*, Casa de Velázquez, Madrid, pp. 254-274.
- VÁZQUEZ, Oscar (2001), *Inventing the Art Collection. Patrons, Market, and the State in Nineteenth-Century Spain*, The Pennsylvania State University, University Park.
- VIGARA, José Antonio (2011), *Del gremio a la academia. El pintor Diego Monroy y la disolución del antiguo régimen artístico*, Universidad de Córdoba y UNED, Madrid.
- (2015), *Arte y cultura nobiliaria en la Casa de Fernán Núñez (1700-1850)*, Tesis Doctoral, UNED.

