



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Grado en Historia del Arte

TRABAJO FIN DE GRADO

*EL PALACIO DE LIRIA DURANTE LA GUERRA
CIVIL Y LA POSGUERRA:
INCAUTACIÓN, DESTRUCCIÓN Y
RECONSTRUCCIÓN*

Jorge Romero Fernández

Tutora: María José Martínez Ruiz

2020

Resumen: Tras siglos de coleccionismo, los duques de Alba crearon una completa y excelente colección en su Palacio de Liria, construido en el siglo XVIII. Durante la Guerra Civil, este palacio fue incautado y su colección trasladada, salvándose así de su destrucción en el bombardeo del palacio en 1936. Las mejores piezas fueron a Valencia y Barcelona y finalmente a Ginebra, junto a las obras maestras del Museo del Prado o del Museo Arqueológico Nacional. Estas medidas fueron posibles gracias a la legislación desarrollada desde la Segunda República para conservar el Patrimonio. Finalmente, el XVII duque, gran coleccionista y diplomático, reconstruyó el palacio y recuperó su colección, disponiéndola como estaba antes de la guerra.

Palabras clave: Liria, Alba, colección, Junta de Incautación, bombardeo, Guerra Civil.

Abstract: After centuries of collecting, the Dukes of Alba created a complete and excellent collection in their Palace of Liria, built in the 18th century. During the Civil War, this palace was seized, and its collection was transferred, being saved from its destruction in the bombing of the palace in 1936. The best pieces went to Valencia and Barcelona and finally to Geneva, beside the masterpieces of the Museo del Prado and the Museo Arqueológico Nacional. These actions were possible thanks to the legislation developed from the Second Republic to preserve the Heritage. Finally, the 17th duke, a great collector and diplomat, rebuilt the palace and recovered his collection, arranging it as it was before the war.

Key words: Liria, Alba, collection, Junta de Incautación, bombing, Civil War.

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
1.1. Presentación y objetivos.....	3
1.2. Estado de la cuestión.....	4
1.3. Metodología.....	6
1.4. Estructura del trabajo.....	7
2. Contexto Histórico: la Guerra Civil española.....	8
3. La política de protección del Patrimonio.....	12
3.1. La legislación del Patrimonio durante la Segunda República Española.....	12
3.2. La gestión del Patrimonio por el gobierno de la II República durante la Guerra Civil.....	15
3.2.1. Legislación.....	15
3.2.2. Otras actuaciones sobre el Patrimonio.....	19
3.3. La Junta de Incautación.....	24
4. La Casa de Alba y su labor coleccionista a lo largo de los siglos.....	27
5. El XVII duque de Alba, diplomático y coleccionista.....	33
6. La Colección Alba en el Palacio de Liria y sus vicisitudes en la Guerra Civil y la Posguerra.....	37
6.1. La construcción del Palacio de Liria.....	37
6.2. La incautación y destrucción del Palacio de Liria durante la Guerra Civil y el traslado de su colección.....	39
6.3. La reconstrucción del Palacio de Liria tras la Guerra Civil, la recuperación de su colección y su distribución actual en el nuevo palacio.....	43
7. Conclusiones.....	45
8. Anexo Documental.....	47
9. Bibliografía.....	68

1. INTRODUCCIÓN

1.1 PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS

El tema escogido para este Trabajo de Fin de Grado busca indagar en una de las grandes colecciones privadas que se conservan actualmente en España, la del Palacio de Liria, durante el que a buen seguro ha sido el periodo más delicado de su historia: la Guerra Civil española y la posguerra. Aunque todo lo relacionado con la Guerra Civil ha sido muy estudiado, posiblemente la incautación del Palacio de Liria y los avatares de su colección, unida a la suerte de algunos de los tesoros del Museo del Prado, tal vez no lo sea tanto, por lo cual estimamos que podría ser un tema interesante para ser abordado en el presente Trabajo Fin de Grado.

¿Por qué esta colección y no otra? La decisión de elegir la colección de la Casa de Alba vino motivada por la calidad y cantidad de piezas que han acumulado a lo largo de la historia, con importantes nombres como Durero, Murillo, Velázquez o Goya. De esta manera, se podía estudiar la evolución del coleccionismo artístico en nuestro país a través de las adquisiciones de los diferentes duques y su fortuna en tiempos recientes.

¿Por qué el Palacio de Liria? Aunque la Casa de Alba atesora obras de una calidad similar en sus otras residencias de Monterrey (Salamanca) y Dueñas (Sevilla), los sucesos históricos que atravesó el palacio madrileño durante la Guerra Civil hacen que la historia del edificio, y por tanto de su colección, sean muy interesantes. Además, también permite conocer el contexto de la protección de lo que actualmente denominamos Patrimonio Artístico, dentro de la amplia consideración de Patrimonio Cultural (en aquel momento Tesoro Artístico), durante la Segunda República y la posterior Contienda Civil.

De esta manera, el objetivo principal del trabajo es alcanzar una visión completa de lo acaecido en este palacio y la colección artística que atesora durante la Guerra Civil y la Posguerra. Una colección artística conformada gracias a la labor de varios duques, y que es rica en todas las artes, desde las pinturas a los tapices, pasando por muebles o estampas; la historia de los Alba, una de las familias aristocráticas más influyentes de todos los tiempos en España, con grandes personajes que tuvieron una gran importancia en nuestra historia, algunos más conocidos como la duquesa Cayetana (1762-1802) o el Gran Duque (1507-1582), y otros menos, pero no por ello menos importantes, como Carlos María (1849-1901); conocer, más concretamente, la figura del XVII duque de Alba (1878-1953)

y su importante labor como coleccionista, pero también como político al servicio de Alfonso XIII y después como embajador de Franco en Londres; y a través de todo ello conocer el trabajo que se realizó durante la Guerra Civil para proteger estas colecciones privadas.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los temas tratados en el trabajo han sido ampliamente estudiados por diferentes autores. La legislación sobre el Patrimonio, que aparece en el punto 3 de este trabajo, comenzó a revisarse en los años 80. José Álvarez Lopera (1950-2008), que fue Jefe de Conservación de Pintura Española del Museo Nacional del Prado y profesor en la Universidad Complutense desde 1986, realizó su tesis doctoral sobre la Política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española¹; Alicia Alted Vigil (1953-), se centró también en la cultura y en el exilio republicano tras la guerra²; o Gamonal Torres, profesor en la Universidad de Granada, quien estudió la propaganda de la guerra³. Más recientemente, esta visión ha sido renovada gracias a los trabajos de Arturo Colorado Castellary (1950-), profesor de la Universidad Complutense, quien ha estudiado el traslado de los cuadros del Prado y el arte en general durante la Guerra Civil⁴; y de Miguel Cabañas Bravo (1963-) en lo que se refiere a los cambios legislativos en materia de patrimonio durante la II República, que fueron claves para la actuación de ésta durante la Guerra Civil⁵. También gracias a numerosos congresos y exposiciones, con sus correspondientes catálogos, como la Exposición “Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil” en el Museo del Prado en 2003⁶; el Congreso

¹ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española (1)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982; y ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española (2)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

² ALTED VIGIL, A., *Política del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil española*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984; ALTED VIGIL, A. “La cultura como cauce de propaganda ideológica durante la guerra civil española (1936-1939)”, *Cuenta y razón*, nº21, 1985.

³ GAMONAL TORRES, M.A., *Arte y Política en la Guerra Civil Española. El caso republicano*, Diputación de Granada, Granada, 1987.

⁴ COLORADO CASTELLARY, A., *El Museo del Prado y la Guerra Civil: Figueras-Ginebra, 1939*, Museo del Prado, Madrid, 1991; COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte: la odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Cátedra, Madrid, 2008.

⁵ CABAÑAS BRAVO, M., “La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)”, *Archivo español de arte*, nº 326, 2009, págs. 169-193.

⁶ ARGERICH FERNÁNDEZ, I. y ARA LÁZARO, J. (ed.), *Arte protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Museo Nacional del Prado e Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid, 2009.

Internacional “Patrimonio, guerra civil y posguerra”, celebrado en el Museo Nacional del Prado en 2010, bajo la dirección también de Colorado Castellary⁷, o la exposición “En el frente del arte: Ricardo de Orueta 1868-1939”, en el Museo de Escultura de Valladolid, el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga y la Residencia de Estudiantes de Madrid entre 2014 y 2015, revisando la importante labor de Orueta en la legislación para la protección del Tesoro Nacional durante la República y el principio de la guerra, gracias a la cual se pudo actuar durante la contienda⁸.

Respecto a la Casa de Alba y el Palacio de Liria en concreto, durante el siglo XX la principal monografía sobre el tema fue realizada por José Manuel Pita Andrade (1922-2009), primer director del Museo del Prado nombrado en la Transición, en 1959, quien en ese momento era conservador artístico de la Casa⁹. En 2012, el libro *El Palacio de Liria*, editado por Jacobo Siruela (Jacobo Fitz-James Stuart y Martínez de Irujo, conde de Siruela), tercer hijo de la duquesa Cayetana de Alba, recopiló una gran investigación sobre todos los ámbitos familiares y artísticos de la Casa y de Liria¹⁰. Además, en la última década se han realizado varias exposiciones en Madrid, Sevilla y Dallas (EEUU) para dar a conocer el patrimonio de los Alba, lo que ha generado la realización de varios catálogos, con estudios actualizados sobre la colección, que han venido a completar la historiografía anterior¹¹. En varias publicaciones, como hemos señalado, la historia de la Casa está narrada por Jacobo Siruela (1954-)¹². La rica pinacoteca de Liria ha sido estudiada por Fernando Checa Cremades (1952-), especialista en el arte de la monarquía hispánica¹³; el Palacio por Carlos Sambricio¹⁴; y otros elementos del patrimonio de Liria,

⁷ COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.

⁸ BOLAÑOS ATIENZA, M. y CABAÑAS BRAVO, M. (dir.), *En el frente del arte: Ricardo de Orueta 1868-1939*, Acción Cultural Española, Madrid, 2014.

⁹ PITA ANDRADE, J. M., *El Palacio de Liria*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1959.

¹⁰ SIRUELA, J., *El Palacio de Liria*, Atalanta, Gerona, 2012.

¹¹ CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016.

¹² SIRUELA, J., “Family Sketches”, en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016.

¹³ CHECA CREMADES, F., “La pinacoteca del Palacio de Liria: tres siglos de coleccionismo aristocrático”, en SIRUELA, J., *El Palacio de Liria*, Atalanta, Gerona, 2012; CHECA CREMADES, F. “The Glory of the Albas: Five Centuries of Aristocratic Collecting”, en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016.

¹⁴ SAMBRICIO, C., “El Palacio de Liria”, en SIRUELA, J., *El Palacio de Liria*, Atalanta, Gerona, 2012; SAMBRICIO, C., “The Alba Family’s Palaces in Madrid: Liria and Buenavista”, en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016.

como los tapices, por Miguel Ángel Zalama y María José Martínez Ruiz¹⁵, o los documentos por José Manuel Calderón Ortega¹⁶.

1.3 METODOLOGÍA

El primer paso de la realización de este trabajo fue la búsqueda y lectura de bibliografía sobre legislación y conservación del Patrimonio durante la Segunda República y la Guerra Civil, período histórico en el que se iba a desarrollar el trabajo. Después de afianzar este bloque histórico y temático, se comenzó una búsqueda más exhaustiva de trabajos acerca de temas más concretos, como la propaganda de ambos bandos durante la Guerra, la protección del arte frente a los bombardeos y destrucciones o el traslado de las obras del Prado. Tras leer estas publicaciones, apareció el tema de la incautación del Palacio de Liria como un posible objetivo a desarrollar por los motivos comentados anteriormente. Una vez decidido el tema, se realizó un índice que organizara el trabajo a seguir en los meses siguientes. En este momento, los libros y artículos consultados comenzaron a ser mucho más específicos, centrándose en la Casa de Alba, en la persona del XVII duque (quien ostentó el título durante la Guerra Civil) o en el Palacio de Liria.

Después de consultar toda esta información se comenzaron a redactar los diferentes capítulos del presente trabajo, con la intención de que tocaran todos los temas importantes para el objetivo final del trabajo.

Por último, se buscaron diferentes fotografías que ilustraran la información, tanto de sucesos históricos como del patrimonio del Palacio de Liria. En este sentido ha resultado importante la labor de búsqueda en repositorios documentales de archivos y bibliotecas disponibles on-line. Es el caso de los fondos digitalizados del Instituto del Patrimonio Cultural de España, así como de la Biblioteca Nacional de España o de la Fundación Casa de Alba. Algunas de las fotografías fueron tomadas de un reportaje sobre el Palacio de Liria en la web del periódico El País.

¹⁵ ZALAMA, M. A. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., "Flemish tapestries of the Alba Family", en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016.

¹⁶ CALDERÓN ORTEGA, J. M., "Una nota sobre la biblioteca y el archivo", en SIRUELA, J., *El Palacio de Liria*, Atalanta, Gerona, 2012; CALDERÓN ORTEGA, J. M., "The Alba Family and its Archives: Five Centuries of History", en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016.

1.4 ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El trabajo está organizado en varios apartados, de lo general a lo particular, para comenzar sentando las bases que permitirán entender el caso particular del trabajo, ubicado en el último apartado.

El primero sirve como breve introducción para conocer el contexto histórico de la Guerra Civil, sus causas y su desarrollo, lo que condicionó los cambios políticos que también tuvieron su reflejo en el patrimonio.

En el siguiente se desarrolla la legislación para la protección del patrimonio, para conocer las medidas realizadas por el gobierno de la República antes y durante la guerra. Se pone especial énfasis en la Junta de Incautación para comprender la incautación del Palacio de Liria. Además, se exponen algunos trabajos de protección de monumentos y obras de arte porque en Liria se hizo algo similar antes de su bombardeo y del traslado de las obras del Prado, pues las mejores piezas de Liria las acompañaron.

En los dos siguientes apartados se narra la historia de la Casa de Alba y la evolución de su coleccionismo, dedicando más páginas al XVII duque. Así se podrá tener una visión completa de la colección Alba que llegó a la Guerra Civil.

Finalmente, el último capítulo habla en concreto del Palacio de Liria, abarcando desde su construcción hasta su incautación y destrucción en la guerra y su posterior reconstrucción.

2. CONTEXTO HISTÓRICO: LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Durante el siglo XIX, la sociedad española comenzó a dividirse ideológicamente, pero tras la proclamación de la República en 1931, el ambiente se crispó aún más y la sociedad se terminó de polarizar en torno a dos bloques ideológicos contrarios, a grandes rasgos un sector más conservador y católico, y otro uno más revolucionario y anticlerical.

En la II República, se promovieron una serie de reformas legales que perseguían la mejora de los derechos y las condiciones de vida de la clase obrera, limitando de la misma manera la influencia de estratos hasta ahora muy influyentes, como eran la Iglesia y el Ejército. Estos cambios contribuyeron a dividir aún más a la sociedad, como se vio reflejado en la Revolución de 1934. La Iglesia, por su parte, fue criticada por pertenecer a ese sector más conservador y permitir las condiciones injustas¹⁷. Esos sectores más conservadores, terratenientes y parte de los burgueses comenzaron a buscar “el urgente restablecimiento del principio de autoridad”, en palabras de los representantes de las Cámaras de Comercio e Industria¹⁸.

Esta polarización social también se vio reflejada en la política. Por un lado, se produjo un auge del sindicalismo y de la ideología comunista, muy cercana a Moscú; y en el otro extremo del espectro político se vivió de la misma manera un auge de un nuevo partido, la Falange, y sus ideas de extrema derecha relacionadas con el fascismo¹⁹. Sus dirigentes pronunciaron discursos cada vez más violentos, como los llevados a cabo por la comunista Dolores Ibárruri (1895-1989), “La Pasionaria”, o el diputado de Renovación Española, el derechista Calvo Sotelo (1893-1936), quien señaló que “sería loco el militar que al frente de su destino no estuviera dispuesto a sublevarse en favor de España y en contra de la anarquía”, llamando al Ejército a recuperar el orden del país y hacer frente al “comunismo” y al “separatismo”, según él traídos por la República²⁰.

¹⁷PRESTON, P., *La Guerra Civil española*, Random House Mondadori, Madrid, 2006, pp. 29 y 52.

¹⁸CASANOVA, J. “Guerra Civil y violencia política”, en CASANOVA, J. y PRESTON, P. (coord.), *La Guerra Civil española*, Pablo Iglesias, Madrid, 2008, p. 28.

¹⁹PRESTON, P., *ob. cit.*, pp. 101-103.

²⁰ *Ibidem*, pp. 103-104.

En 1932 ya hubo un golpe de estado, dirigido por el general Sanjurjo (1872-1936), pero que fue rápidamente sofocado. En 1936, varios generales como Emilio Mola (1887-1937) y de nuevo Sanjurjo, comenzaron a organizar un nuevo golpe de estado, en este caso mejor preparado. El asesinato de Calvo Sotelo a manos de socialistas el 13 de julio precipitó el estallido del golpe. El plan original consistía en un rápido alzamiento en todas las ciudades que derrocaria al gobierno de la República y estableciera un directorio militar. El 17 de julio se sublevaron los militares en Ceuta, Melilla y Tetuán y al día siguiente en el resto de España. El golpe triunfó sin problema en ciudades más conservadoras como Pamplona o las ciudades de Castilla La Vieja. Sin embargo, los golpistas no contaron con la fuerte oposición en algunas ciudades como Valencia, Barcelona o Madrid, por lo que el golpe no triunfó en todas las ciudades, el país quedó dividido en dos y comenzó la Guerra Civil²¹.

El 24 de julio, el bando sublevado quedó organizado con la Junta de Burgos, formada por varios altos mandos militares, presidida por el general Cabanellas (1872-1938). Se formaron dos columnas de ataque que convergieran en Madrid: una desde el norte, dirigida por Mola, que conquistó Irún para cerrar el paso del territorio republicano hacia Francia y que fue frenada por las milicias republicanas en Somosierra; y otra desde el sur, liderada por Franco (1892-1975) y Yagüe (1891-1952), que tomaron Badajoz, uniendo las dos zonas sublevadas. Franco fue nombrado jefe de la zona nacional el 21 de septiembre, reuniendo cada vez más poder en su persona. Madrid estaba casi indefensa, sin una organización para defenderse ni ayuda Internacional, mientras que los nacionales pronto recibieron la ayuda de la Italia de Mussolini y de la Alemania de Hitler, por lo que estaban en clara ventaja. A pesar de que podían haber tomado Madrid en ese momento y casi haber terminado la guerra, Franco decidió levantar el asedio que sufrían varios falangistas en el Alcázar de Toledo. Se calificó la Guerra Civil como una “cruzada” contra la República y además se asoció a la Reconquista medieval, por lo que liberar Toledo, que fue la primera ciudad importante en ser reconquistada a los musulmanes, tenía unas grandes connotaciones simbólicas. Durante este tiempo, Madrid se organizó y comenzó a recibir la ayuda de Rusia y de las Brigadas Internacionales, por lo que su conquista se complicó y la guerra se alargó²².

²¹ Ibidem, pp. 105-126.

²² Ibidem, pp. 126-145.

Por su parte, durante el levantamiento, la República estaba gobernada por Manuel Azaña (1880-1940) y Santiago Casares Quiroga (1884-1950). Este último dimitió al poco tiempo y fue sustituido por José Giral (1879-1962), quien decidió disolver el ejército y darle armas al pueblo. Consiguió mantener el gobierno, pero su autoridad quedó muy reducida frente a las asociaciones obreras que habían contenido el levantamiento en algunas ciudades. En la práctica, surgieron poderes locales y regionales al margen del gobierno nacional²³. Por esta fragmentación del poder, su incapacidad para controlar a los grupos revolucionarios y el gran avance nacionalista, este gobierno cayó el 4 de septiembre²⁴.

Se formaron dos facciones diferentes, por un lado, Indalecio Prieto (1883-1962) y los comunistas, que querían recomponer el ejército y reforzar el sentido democrático-burgués de la República, frenando la revolución; mientras Francisco Largo Caballero (1869-1946) y los anarquistas apostaban por apoyar la revolución. Finalmente, Azaña apostó por el segundo, pero suavizando su mensaje, estableciendo algunas de las medidas propugnadas por Prieto, como la reafirmación del Estado frente a los órganos de poder revolucionarios, y dejando fuera a los anarquistas, formando un gobierno compuesto por socialistas, republicanos y comunistas²⁵.

La llegada de los nacionales a las puertas de Madrid empujó al gobierno republicano a trasladarse a Valencia el 6 de noviembre, pues pensaban que la capital caería en breve. La protección de la ciudad fue encomendada a la recién creada Junta de Defensa de Madrid, presidida por el general Miaja (1878-1958). A partir de abril de 1937, los nacionales conquistaron todo el norte cantábrico. Comenzó con el bombardeo de la Legión Cóndor alemana de la ciudad vasca de Guernica el 26 de abril, lo que desmoralizó al ejército republicano y facilitó la toma de Bilbao, Santander y Gijón²⁶.

El gobierno republicano dirigido por Largo Caballero perdió apoyo en la primavera de 1937 y su negativa a tomar medidas contra la CNT tras los sucesos de Barcelona en mayo hizo que fuera sustituido por Juan Negrín (1892-1945)²⁷.

Ya en 1938, Franco formó su propio gabinete de gobierno y disolvió la Junta de Burgos. A pesar de que la República tomó Teruel para distraer a los nacionales en Madrid, el

²³ CASANOVA, J., *ob. cit.*, p. 29.

²⁴ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española (1)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, pp. 23-24.

²⁵ *Ibidem*, pp. 26-27.

²⁶ PRESTON, P., *ob. cit.*, pp. 174 y 274-280.

²⁷ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (1)*, p. 39.

ejército sublevado la reconquistó y además avanzó por el este hasta el Mediterráneo, dividiendo el territorio republicano en dos y acercándose a Valencia. Los republicanos atacaron de nuevo en la Batalla del Ebro, pero fueron derrotados en noviembre, inclinándose definitivamente la balanza hacia el bando de Franco²⁸.

Con el avance nacional, el gobierno republicano se trasladó esta vez a Barcelona en octubre, a Gerona ya en enero de 1939 y finalmente a Figueras. Prieto y Azaña proponían la firma de la paz con Francia como mediador, a lo que Negrín se negó, pues aún apostaba por volver a Madrid y evitar la derrota²⁹. Azaña decidió exiliarse y con él el gobierno de la República. El 26 de enero cayó Barcelona y el 28 de marzo Madrid. El 1 de abril Franco finalizó con el último parte de guerra la contienda civil que arrasó el país en esos tres años, comenzando una larga dictadura que le mantuvo en el poder 36 años³⁰.

²⁸ PRESTON, P., *ob. cit.*, pp. 285-291 y 295-299.

²⁹ *Ibidem*, p. 291.

³⁰ *Ibidem*, pp. 301-306.

3. LA POLÍTICA DE PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO

3. 1. LA LEGISLACIÓN DEL PATRIMONIO DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA

La protección del patrimonio, actividad que parece perfectamente asumida por la sociedad actual, en realidad es un proceso relativamente reciente en nuestra historia.

No fue hasta principios del siglo XX cuando adquirió mayor presencia el debate sobre el tesoro artístico en España, tanto en manos privadas como públicas, con la consecuente necesidad de evitar su dispersión o destrucción y conservarlo en el mejor estado posible. En el año 1900 se creó el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, dentro del cual se organizó la Dirección General de Bellas Artes (DGBA) y a su vez, dentro de ésta, la Sección del Tesoro Nacional en 1929. La creación de un organigrama administrativo dedicado exclusivamente a la conservación de dicho tesoro artístico ya denotó este creciente interés dentro de los intelectuales y las altas clases sociales y políticas de nuestro país.

El proceso legislativo para la protección del patrimonio histórico-artístico se encauzó definitivamente con la llegada de la Segunda República española. En concreto, la Dirección General de Bellas Artes tuvo una gran importancia para este cometido, así como una ingente labor, liderada por Ricardo de Orueta (1868-1939). Este abogado e historiador del arte estuvo al frente de esta Dirección entre abril de 1931 y septiembre de 1933 y posteriormente entre febrero y septiembre de 1936 con el Frente Popular. Durante los años intermedios, periodos bajo el gobierno de los últimos gobiernos inestables de centro-derecha, el cargo lo ocuparon sucesivamente Eduardo Chicharro y Antonio Dubois García, e incluso en 1935 fue suprimida la Dirección. En este tiempo, Ricardo de Orueta fue relegado a presidente de la Junta Superior del Tesoro Artístico.³¹

Durante su estancia al frente de la DGBA, y con el control del ministro Fernando de los Ríos (1879-1949) al frente del Ministerio de Instrucción Pública, Ricardo de Orueta desarrolló un proceso de documentación, catalogación y creación de una normativa legal y de estructuras administrativas que estudiaran, registraran y preservaran el patrimonio,

³¹ Cargo que a su vuelta a la DGBA en febrero de 1936 sería ocupado por Manuel Gómez-Moreno (1870-1970).

haciendo frente a dos grandes problemas: la destrucción de patrimonio religioso en 1931 y la salida indiscriminada de piezas de propiedad religiosa o de grandes coleccionistas al extranjero. Así mismo, impulsó la reforma de los mecanismos académico-educativos y de promoción de la vanguardia y el arte.

Desde el siglo XIX, España vivió un expolio indiscriminado de patrimonio, especialmente religioso, intensificándose en la década de 1920. Como primera medida, el Decreto del 9 de enero de 1923 obligó a la Iglesia a obtener una autorización previa del Ministerio de Gracia y Justicia para cualquier enajenación de obras de arte. A pesar de esto, durante la República se vio necesario un refuerzo de las medidas para frenar este problema. En primer lugar, se redactaron varios escritos como el Decreto 22-V-1931 que sometió este proceso de venta de inmuebles y objetos artísticos, históricos o arqueológicos a la previa autorización del Ministerio de Instrucción Pública para los objetos muebles y la Dirección para los inmuebles; el Decreto 27-V-1931 que permitía la incautación de aquellos bienes que estuvieran en peligro y depositarlos en los Museos Provinciales o Nacionales³²; o la Ley 10-XII-1931 donde se reguló la exportación y enajenación de bienes, se catalogó el patrimonio según si eran inmuebles, objetos artísticos, arqueológicos o históricos de más de cien años, se estableció el derecho de tanteo a favor del Estado y se actualizó la vigencia de la ley desamortizadora que impedía a la Iglesia ser propietaria de sus bienes.

Finalmente, estas premisas acabaron reflejadas en la nueva Constitución republicana promulgada en 1931. En el artículo 45 de dicha Constitución se estipulaba que “toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguarda del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa”.

Para lograr el cometido impuesto por la Constitución era necesario tener un registro de las piezas que integraban el Tesoro Nacional, completando los trabajos que se estaban realizando desde principios de siglo, entre ellos los Catálogos Monumentales de Manuel Gómez-Moreno³³; y además se creó el Fichero de Arte Antiguo en el Centro de Estudios

³² Decreto que permitió la posterior incautación de 1936.

³³ GÓMEZ-MORENO, M., *Provincia de León (1906-1908)*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1925; GÓMEZ-MORENO, M., *Provincia de Zamora (1903-1905)*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1927; GÓMEZ-MORENO, M., *Provincia de Salamanca*, Ministerio de Educación y

Históricos por el Decreto 13-VII-1931 para conseguir un inventario gráfico con fotografías de numerosos bienes muebles e inmuebles.

Por otro lado, para evitar la destrucción de los monumentos más señalados del Patrimonio Español, se declararon, por el Decreto 4-VI-1931, 731 monumentos y conjuntos arquitectónicos y arqueológicos como Monumentos histórico-artísticos del Tesoro Nacional, abarcando muchos más que los que había antes³⁴ y en todas las provincias. Se eximió de pagar impuestos a los bienes del Tesoro Nacional, se declararon inalienables los bienes de las congregaciones religiosas y se obligó a que el público tuviera acceso a ellos y se catalogaran, estando vigilados. Una vez eliminada la monarquía, se reestructuró el patrimonio real, cediéndolo a los municipios para su gestión, como el Alcázar de Sevilla, el Palacio de Pedralbes de Barcelona o el Palacio de Bellver de Mallorca.

Así mismo, se comenzó un proceso de reestructuración y modernización de la administración, creándose varios patronatos y nuevos museos en el Decreto 19-V-1932.

Todos estos decretos y leyes quedaron finalmente englobados en la Ley del Tesoro Artístico de 1933, una obra de gran envergadura que supuso una gran novedad y que vino a actualizar la ya existente de Excavaciones Arqueológicas de 1911, diferente en cuanto a los bienes objeto de protección y con una escasa capacidad de acción del Estado, no pudiendo hacer frente a todos los problemas que acechaban al tesoro artístico español. Aún así, el Estado se centró más en la labor legislativa que en crear medidas concretas y dotar al proyecto de una suficiente financiación³⁵.

A pesar de este trabajo, que de hecho por cuestiones políticas no se llevó a la práctica hasta 1936, el patrimonio español siguió sufriendo pérdidas cuantiosas. Destacan la destrucción de numerosas parroquias románicas en los pueblos de Asturias y del norte de Palencia y León, como Barruelo de Santullán o San Martín de Salcedillo, durante las revueltas mineras de 1934; o la venta de bienes eclesiásticos de especial importancia, tasados por los propios dirigentes, como los tapices bruselenses de gran calidad de la Catedral de Palencia, vendidos en 1935 por Matías Vielva, canónigo de la propia Catedral

Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1967; GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1983.

³⁴Entre 1844 y 1931 solo se habían declarado cuatro edificios como Monumentos Nacionales, por ejemplo, la Alhambra en 1870.

³⁵TUSELL GÓMEZ, J., "El Patrimonio Artístico español en tiempos de crisis" en ARGERICH FERNÁNDEZ, I. y ARA LÁZARO, J. (ed.), *Arte protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Museo Nacional del Prado e Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid, 2009, pp. 18-19.

y miembro de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Real Academia de la Historia³⁶.

3.2 LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO POR EL GOBIERNO DE LA II REPÚBLICA DURANTE LA GUERRA CIVIL

3.2.1 Legislación

Durante el primer verano de la guerra, Ricardo de Orueta, que había regresado a la DGBA en febrero de 1936 con el triunfo del Frente Popular, continuó a la cabeza de la Dirección, pero el gobierno de Azaña sustituyó a Fernando de los Ríos por Francisco Barnés (1877-1947) en el Ministerio de Instrucción Pública.

En los primeros meses de guerra se gestionaron dos importantes medidas que articularon la protección del patrimonio durante la contienda civil: en primer lugar, la creación de la Junta de Defensa del Patrimonio por Decreto del 23 de julio, pocos días después del estallido del conflicto; y la formación de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Este último organismo actuó sobre multitud de edificios y colecciones privadas, entre ellas la de la Casa de Alba en el Palacio de Liria, objeto de este trabajo, por lo que se ampliará con más detalle en un apartado posterior.

Ricardo de Orueta reorganizó la administración de su Dirección en el transcurso de las primeras semanas de conflicto, adaptándolo a las nuevas necesidades. Por ejemplo, en el Decreto 5-VIII-1936 suprimió la Junta Facultativa del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, sustituyéndolo por una Comisión Gestora.

Con la llegada de Largo Caballero al gobierno, el Ministerio de Instrucción Pública pasó a estar dirigido por el comunista Jesús Hernández (1907-1971); y el joven cartelista y publicista Josep Renau (1907-1982) sustituyó a Orueta al frente de la DGBA.

Renau procedía de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, fundada como sección española de la Asociación Internacional de Escritores Antifascistas, creada por intelectuales europeos comunistas que asistieron al I Congreso de Escritores Soviéticos de Moscú de 1934. Los intelectuales españoles en general participaron activamente en la

³⁶ MARTÍNEZ RUIZ, M. J. “*No se perdió más en la Guerra... La merma del patrimonio castellano-leonés: más debida al abandono y al negocio de antigüedades que al furor revolucionario*”, en COLORADO CASTELLARY, A., *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.

cultura y el arte desde los años 30 y también durante la guerra³⁷, creando manifiestos y otras acciones propagandísticas. Llamaron a numerosos intelectuales extranjeros para que se adhiriesen a la causa, sobre todo a la republicana. Su implicación debió ser muy importante, algo que señaló por ejemplo Max Aub cuando dijo que “Ninguna guerra ha visto agruparse alrededor del ofendido un número semejante de escritores de todos los países como esta nuestra de hoy. [...] el escritor ha sido pacifista, [...] pero las realizaciones de los fascistas le llevan a aceptar la lucha en un terreno que él no ha escogido”³⁸.

A pesar de que la mayoría de los intelectuales apoyaban al bando republicano, diversas facciones dentro de este heterogéneo grupo les criticaban. Así los anarquistas señalaron que “La Revolución ha sido malograda por las gansadas de los intelectuales. Ellos han sido desde los primeros momentos enemigos declarados del pueblo revolucionario”³⁹.

La República se erigió como adalid de la Cultura, empleada como muestra de los ideales de libertad e igualdad social por los que se luchaba, y además se estableció como un sustitutivo laico de la religión. Convirtieron la guerra en una “cruzada cultural”, con lemas como “guerra al invasor con un fusil en la mano y un libro en la otra”. Una de sus principales intenciones fue democratizar la cultura, muy mitificada, instrumentalizada e ideologizada, acercándola a las clases populares, pues hasta entonces estaba en manos de la aristocracia y la Iglesia, y aumentar el nivel de educación de la población española, en su mayoría analfabeta. A este propósito corresponden novedosas actividades como la creación de grupos de teatro populares como *La Barraca*, las Misiones pedagógicas o la institución “Cultura Popular”, creada por el Frente Popular al poco de llegar al poder, usando exposiciones o boletines como el *Boletín Cultural Popular* para acercar la cultura a los estratos más populares de la sociedad⁴⁰.

Una de las primeras medidas que llevó a cabo Renau fue la creación de la Sección de Propaganda dentro de su Dirección, apostando porque la DGBA, según él, “deje de ser

³⁷ BECARUD, J. y LÓPEZ-CAMPILLO, E., *Los intelectuales españoles durante la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1978, véase GAMONAL TORRES, M.A., *Arte y Política en la Guerra Civil Española. El caso republicano*, Diputación de Granada, Granada, 1987, p. 21.

³⁸ “Las cosas como son. Los escritores y la guerra” *La Vanguardia*, Barcelona, 22 abril 1938, véase GAMONAL TORRES, M.A., *Arte y Política...*, p. 23.

³⁹ PEIRATS, J., *Los intelectuales en la Revolución*, Ediciones Tierra y Libertad, Barcelona, 1938, pp. 62-63, véase GAMONAL TORRES, M.A., *Arte y Política...*, p. 22.

⁴⁰ ALTED VIGIL, A. “La cultura como cauce de propaganda ideológica durante la guerra civil española (1936-1939)”, *Cuenta y razón*, nº21, 1985.

un organismo puramente arqueológico y se convierta en un centro vital y creador”⁴¹. Quizás a esta intención respondiera el nombramiento del propio Renau, pintor, como director de la DGBA o los nombramientos de Picasso y Alberti como directores del Museo del Prado y del Museo Romántico respectivamente⁴².

También destacable fue la apuesta del ministro Hernández ⁴³ por el llamado *agit-prop* o medios de agitación y propaganda, usado por primera vez en la Revolución Rusa de 1917⁴⁴. Usaron muchos medios de propaganda, como periodísticos⁴⁵, exposiciones, obras teatrales⁴⁶, y sobre todo los carteles. Fueron calificados por el propio Renau, que como ya se ha señalado era cartelista y publicista, como “un grito pegado a la pared”⁴⁷[Fig. 1].

Volviendo a la labor legislativa sobre el patrimonio, otra de las acciones principales llevadas a cabo por Renau fue la centralización de la administración para mejorar su rendimiento, al mismo tiempo que Largo Caballero hacía lo propio en el Gobierno general del país, ocupando los principales puestos personajes relacionados con el Partido Comunista.

Su primera medida entre septiembre y octubre de 1936 fue la disolución de todas las Academias por “haber quedado anquilosadas o no estar en consonancia con la marcha de la vida social de hoy”⁴⁸ y fueron sustituidas por el mismo número de secciones dentro de la Dirección. El principal motivo fue la voluntad del gobierno de controlar todos los elementos de la cultura, para lo que las estructuras académicas eran poco útiles, y porque los académicos en su gran mayoría eran conservadores. De la misma manera se eliminó el Consejo de Cultura, siendo sustituido por el Instituto Nacional de Cultura.

En diciembre de 1936, con el gobierno ya en Valencia, se reformó la Junta de Incautación de Madrid y el Decreto 23-XII-1936 concedió a los recién creados Consejos Provinciales

⁴¹ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (1)*, p. 29.

⁴² Picasso aceptó el puesto, pero al estar en París nunca llegó a ocupar el cargo físicamente.

⁴³ *Mundo Obrero*, 12 de septiembre de 1936, véase GAMONAL TORRES, M.A. “Arte de urgencia: aportaciones al debate crítico sobre el arte de propaganda en la Guerra Civil española”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 45, 2014, p. 171.

⁴⁴ COOB, C. H. “El agit-prop cultural en la guerra civil”, *Studia histórica. Historia contemporánea*, nº10-11, 1992-1993, pp. 237-249.

⁴⁵ Como el Altavoz del Frente, creado por *Mundo obrero*.

⁴⁶ Como las llevadas a cabo por el grupo Teatre del Proletariat, formado en el seno del Bloc Obrer i Camperol.

⁴⁷ ALTED VIGIL, A. “La cultura...”, p. 6.

⁴⁸ Como decía el Preámbulo del Decreto 16-IX-1936, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (1)*, p. 30.

de Cultura todas las atribuciones en conservación del patrimonio en cada provincia republicana.

Ya en 1937, el Decreto del 9 de enero otorgó a la DGBA toda la gestión del patrimonio histórico-artístico español, independientemente de su procedencia, incluidos los Bienes de la República. A pesar de ello, siempre estuvo frenada por las competencias del Ministerio de Justicia en los archivos municipales y parroquiales, del de Hacienda y de la Caja General de Reparaciones, que también incautaba piezas, imposibilitando la centralización total del control del patrimonio en una única institución y, además, lo que era más peligroso, el choque de los intereses culturales con los económicos de las obras de arte.

Se modificaron las antiguas estructuras de la DGBA creando los Consejos de Música, el de Teatro y el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico (CCABTA). Dependiente de este último con la Orden de 5-IV-1937, la Junta Central del Tesoro Artístico (JCTA), presidida por Timoteo Pérez Rubio (1896-1977), quien reorganizó las Juntas Delegadas de las provincias, como la de Murcia, y creó nuevas donde no existían, como la de Cuenca.

Con la llegada de Negrín al gobierno en la primavera de 1937, la DGBA comenzó a perder las atribuciones centralizadoras que había adquirido en el período anterior. El primer paso fue la firma del Decreto 17-V-1937 en el cual se sustraía a la DGBA las competencias en los Bienes de la República, así como la disolución del Ministerio de Propaganda. Los recrudecieron los choques con el Ministerio de Hacienda, llegando al límite cuando este ministerio recibió el control de las Juntas de Tesoro Artístico. La Caja de Reparaciones además hizo desaparecer parte de los bienes muebles incautados, sobre todo los realizados en metales preciosos, sin criterio entre lo artístico y lo económico, afectando incluso a fondos del Museo Arqueológico⁴⁹.

En abril de 1938, Hernández abandonó el Ministerio de Instrucción Pública, siendo alabado por Negrín por su labor de protección del patrimonio⁵⁰. Fue sustituido por

⁴⁹ TUSELL GÓMEZ, J., *ob. cit.*, p. 22.

⁵⁰ El Sr Presidente del Consejo de Ministros habla de la labor del Ministerio de Instrucción Pública, en la sesión de Cortes de 1º de febrero del corriente año. <<Boletín de Información Cultural del Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad>>, Barcelona, núm. 1, 15 de febrero de 1938, p. 1, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (1)*, p. 47.

Segundo Blanco (1899-1957), de la CNT, acabando así con el monopolio comunista en el ministerio.

Su primera medida fue recuperar el Consejo de Cultura, eliminado por Hernández, y la Sección de Archivos, Bibliotecas y Museos. Así mismo, en una Orden ministerial del 17 de octubre cesaba las Juntas y Comisiones que tuvieran atribuciones similares a este Consejo, por ejemplo, los Consejos Centrales. El CCABTA fue sustituido por el Consejo Superior de Cultura de la República.

Quizás la medida más criticada de su gestión fue la cesión del control de todo el patrimonio al Ministerio de Hacienda por Decreto del 9 de abril de 1938, con la intención de centralizar, pero en la que muchos vieron intenciones más relacionadas con el ámbito económico. Las Juntas Delegadas pasaron a estar presididas por los gobernadores civiles de cada provincia y participarían en la toma de decisiones también los delegados de Hacienda⁵¹.

Finalmente, Renau fue sustituido primero por el anarquista Francesc Galí Fabra en abril de 1938 y este por Eduardo Ruiz Alcalá en marzo de 1939.

3.2.2 Otras actuaciones sobre el Patrimonio

En este subapartado se desarrollarán diversas medidas que, no entrando propiamente dentro del marco de la legislación, sí fueron decisivas para la protección del patrimonio.

El primer problema al que se tuvo que hacer frente nada más empezar la guerra fue la destrucción del patrimonio religioso. Aunque los ataques anticlericales se habían ido haciendo más comunes desde la proclamación de la República en 1931, el levantamiento nacional fue la llama que encendió la mecha definitiva para despertar ese sentimiento de revancha de las organizaciones obreras hacia la Iglesia, por considerarla un estamento arcaico que coartaba su libertad. Al mismo tiempo que el gobierno del Frente Popular legislaba para proteger el patrimonio y hacía propaganda de él, permitió la pérdida de gran parte de este patrimonio en su territorio, debido al descontrol existente en ese momento y al auge de esas asociaciones y sindicatos obreros. Algunos intelectuales y políticos no solo lo permitieron, sino que lo vieron como algo necesario y lógico dentro

⁵¹ ÁLVAREZ LOPERA, J., "La Junta...", p. 55.

del clima revolucionario que estaban formando las asociaciones obreras. Por ejemplo, el anarquista Durruti exaltó su destrucción como símbolo de liberación y el poeta satírico Luis de Tapia dijo que en España había patrimonio de sobra y que lo importante eran las armas⁵².

Otros intelectuales en cambio intentaron salvarlo de todas las maneras. El escultor y coleccionista Federico Marés consiguió salvar el Museo Diocesano de Barcelona diciendo: “Olvidad el origen religioso de estos objetos, que son sobre todo Arte. El Arte es Cultura y vosotros debéis ser defensores de la Cultura que hasta ahora os han negado los explotadores. Además, estos objetos son muy valiosos, tienen un alto precio. Ya son vuestros, ya son del pueblo y podrán ser una magnífica aportación a la causa revolucionaria”⁵³.

Las primeras medidas fueron tomadas por el Comité del Frente Popular de Madrid, que señaló que “las milicias armadas se hallan en deber, cuando se declare un incendio, de colaborar al mantenimiento del orden [...]”⁵⁴. Para evitar que se destruyeran más edificios, el Ministerio de Justicia cerró los templos y establecimientos de órdenes y congregaciones religiosas que hubiesen intervenido en el movimiento insurreccional. Pronto, las asociaciones obreras se dieron cuenta que era más provechoso incautarse de los edificios y convertirlos en sus sedes, tomando rápidamente todos los edificios religiosos y aristocráticos que pudieron. Este movimiento de incautación y su control, por la importancia para este trabajo, será más desarrollado en un apartado posterior.

Otra de las necesidades a las que las autoridades tuvieron que poner medida fue la protección del patrimonio inmueble por el aumento de los bombardeos. Especialmente importantes fueron los daños causados en noviembre de 1936 en el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional, el Palacio de Liria o la iglesia de San Sebastián, así como el Palacio Real por encontrarse delante del frente de batalla. El Ayuntamiento de Madrid y la Comandancia de Obras y Fortificaciones decidieron proteger los principales monumentos, consolidando los edificios ya dañados, y cubrir monumentos públicos como

⁵² TUSELL GÓMEZ, J., *ob. cit.*, p. 21.

⁵³ MONREAL Y TEJADA, L., *Arte y Guerra Civil*, La Val de Onsera, Huesca, 1999, p. 18.

⁵⁴ ÁLVAREZ LOPERA, J. “La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil” en ARGERICH FERNÁNDEZ, I. y ARA LÁZARO, J. (ed.), *Arte protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Museo Nacional del Prado e Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid, 2009, p. 27.

las fuentes de Cibeles y Neptuno o la estatua ecuestre de Felipe III en la Plaza Mayor y diversas fachadas con sacos terreros y ladrillos [Fig. 2].

Con el traslado a Valencia, el Consejo de Ministros decretó el 5 de noviembre de 1936 la evacuación de parte de las colecciones nacionales que se encontraban principalmente en el Prado [Fig. 3]. En este grupo se encontraban piezas del propio museo, pero también de El Escorial, la Biblioteca Nacional, el Palacio de Liria, la Real Academia de San Fernando o la Catedral de Toledo, que habían sido trasladadas previamente al museo para protegerlas.

En su momento, el gobierno señaló que el traslado se producía debido al aumento de la frecuencia de los bombardeos sobre Madrid, por el invierno que habría modificado las condiciones ambientales de los museos en un momento no propicio para su mantenimiento y la inexistencia de suficientes almacenes en la ciudad con las condiciones adecuadas para la correcta conservación de todas las obras almacenadas. En realidad, las motivaciones de este traslado respondieron más a cuestiones políticas y militares, no tanto de conservación, como reconoció el propio Renau en 1937 al Office International de Musées⁵⁵. Además, el mismo gobierno había señalado que los bienes del Patrimonio Nacional debían residir donde el Gobierno de la Nación residiera⁵⁶, como también aseguró Timoteo Pérez Rubio⁵⁷. Con el continuo avance de los sublevados hacia Valencia, todas las piezas se llevaron a Cataluña, donde se unieron a las obras evacuadas por la Generalitat del Museo de Arte de Cataluña. En 1939, con la caída de las principales ciudades de Cataluña, el gobierno, abocado al exilio, decidió llevarse con ellos todas las piezas a la frontera con Francia y se instalaron en diversos refugios en los Pirineos alrededor de Figueras. El principal problema de este periplo del Tesoro Nacional fue la falta de recursos para su protección, llegando a salir cuadros incluso sin embalaje. Según María Elena Gómez-Moreno, hija de Manuel Gómez-Moreno: “aterro imaginar lo que pudo ser aquella emigración de la flor de las colecciones del Prado... parece que ahora,

⁵⁵RENAU, J., *L'organisation de la défense du patrioimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*, París, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, p. 26, véase ÁLVAREZ LOPERA, J. “La Junta...”, p. 37.

⁵⁶ Oficio del director general de Bellas Artes al presidente de la JDTA de Madrid, 17 de febrero de 1937, véase ÁLVAREZ LOPERA, J. “La Junta...”, p. 37.

⁵⁷ DEVAL, P., “Une heure avec...L'Homme qui sauva les chefs-d'oeuvre espagnols”, *La semaine*, Ginebra, 2 de junio de 1939, véase COLORADO CASTELLARY, A., *El Museo del Prado y la Guerra Civil: Figueras-Ginebra, 1939*, Museo del Prado, Madrid, 1991, p. 31.

olvidados ya de todo, quieren premiarse las responsabilidades de tal emigración, que no se pueden olvidar”⁵⁸.

Pronto se vio la necesidad de sacar las obras fuera del país por la cercanía del frente. El interés internacional por el patrimonio español fue en aumento con el desarrollo del conflicto. La Sociedad de Naciones y la Oficina Internacional de Museos, que veían como grandes obras maestras del arte mundial de todos los tiempos corrían grave riesgo de desaparecer, se propusieron para su salida del país, pero el gobierno de la República lo vio con recelo porque pensaban que el Patrimonio español debía estar controlado por su gobierno como símbolo de su soberanía nacional y por el miedo a que fueran incautadas y entregadas al ya casi vencedor gobierno de Franco. Finalmente, esta labor fue encomendada al *Comité International pour la Sauvegarde des Trésors d’Art Espagnols*, fundado en enero de 1939. Las principales garantías fueron que las obras fueran devueltas tras la guerra y que no fuesen embargadas por ningún país.

Este interés también respondía a una clara desconfianza hacia el gobierno de la República, como muestra la carta enviada por Marañón a Madariaga, ya con las obras en Ginebra, donde decía: “Yo aprobé su gestión porque tenía el convencimiento de que a última hora aquellos irresponsables que han engañado al mundo con la farsa de su amor al arte cuando, si lo hubieran tenido en verdad, hubieran dejado los cuadros en Madrid que es donde estaban más seguros, terminarían sus hazañas con alguna fechoría grande. Testigos presenciales me han referido que Pérez Rubio, pintor fracasado y enloquecido por el comunismo, que como Usted sabe es responsable de todo, había dicho repetidas veces, aquí y en América, que antes de entregar los cuadros a los fascistas los destruirían”⁵⁹. Álvarez del Vayo, por su parte, señaló que este traslado era necesario debido a que la deuda que tenía Franco con Hitler y Mussolini por su ayuda en la guerra pudiera ser saldada por la donación de algunas de estas piezas⁶⁰.

Expresaron su deseo para que las obras el Prado fueran trasladadas al Palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra, y se propuso una gran exposición. El gobierno de Franco, ya casi al final de su victoria en la guerra, ya había sido reconocido por Suiza y reclamó los cuadros para su vuelta a España, y al romper con la Sociedad de Naciones

⁵⁸ TUSELL GÓMEZ, J., *ob. cit.*, p. 22.

⁵⁹ “Cartas históricas”, *El Cultural*, 4 de julio de 2001, pp. 6-11, véase COLORADO CASTELLARY, A. “El Tesoro...”, p. 71.

⁶⁰ ÁLVAREZ DEL VAYO, J., *The Last Optimist*, The Viking Press, Nueva York, 1950, p. 294, véase COLORADO CASTELLARY, A. “El Tesoro...”, p. 77.

por su apoyo a la República, se hizo finalmente la muestra en la Sala de Exposiciones. Una vez clausurada la muestra, los cuadros volvieron urgentemente a España por la inminente Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, además de esta gran exposición de Ginebra, la proyección artística de España en el extranjero como propaganda internacional resultó en la realización de otras exposiciones, como la frustrada de varios de los mejores cuadros del Prado en París en 1937; la realizada en el mismo año en la capital francesa por la Generalitat con grandes piezas del arte medieval catalán, aprovechando la exposición para sacar las piezas del país y protegerlas⁶¹; la muestra con grabados de Goya en el Victoria & Albert Museum de Londres en 1938, para desmentir las acusaciones del gobierno sublevado de que iban a ser regalados a la Unión Soviética; y sobre todo el Pabellón Español en la Expo de París de 1937. Seguramente la participación de España en este evento supuso el mayor triunfo de la propaganda con arte del Gobierno republicano, con la intención de demostrar el carácter heroico del pueblo español y mostrar al mundo la situación en que se encontraba el país⁶². Se crearon grandes obras para esta muestra, como el *Guernica* de Picasso o la serie de grabados *Sueño y mentira de Franco* de Juan Larrea.

Por último, la salida clandestina de multitud de piezas al mercado extranjero fue otro de los grandes problemas, sobre todo a través de la frontera entre los territorios republicanos y Francia, llevada a cabo principalmente por los anticuarios españoles y extranjeros apoyados por diplomáticos sin escrúpulos y milicianos, sobre todo anarquistas⁶³. Para frenarlo se prohibió la venta de antigüedades en 1938 y se enviaron cartas a sus consulados en otros países para que evitaran la venta de obras españolas, pero muchos no hicieron nada al respecto.

Finalmente, para demostrar a la opinión extranjera que el gobierno de la República había actuado correctamente, se llamaron a varios historiadores extranjeros como observadores, tales como el exdirector del British Museum, sir Frederick Kenyon, o el conservador de

⁶¹ La mayoría de las piezas procedían del MAC pero también de las incautaciones de la Catedral de Barcelona o el Museo Episcopal de Barcelona y de otras ciudades como Vic, Tarragona o Gerona.

⁶² MARTIN MARTIN, F., *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1983, p. 41.

⁶³ COLORADO CASTELLARY, A., "Contribución al estudio de la salida delictiva de obras de arte al extranjero durante la Guerra Civil", *Archivo Español de Arte*, 2017, pp. 275-286.

la Wallace Collection, James Mann [Fig. 13]. Tras su visita a España redactaron informes opinando favorablemente sobre la protección llevada a cabo del patrimonio⁶⁴.

3.3 LA JUNTA DE INCAUTACIÓN

El poder que consiguieron las milicias y organizaciones obreras al principio de la guerra, unido a la descoordinación de las instituciones republicanas, hizo que el control de las destrucciones que estos primeros llevaron a cabo en el patrimonio fuera especialmente complicado.

Los milicianos vieron en las incautaciones una compensación a las condiciones inferiores en las que habían vivido anteriormente y como reivindicación del pueblo frente a la Iglesia y la aristocracia. Por este motivo, los edificios propiedad de estos últimos no sufrieron demasiado, pues pronto fueron ocupados. Este es el caso del Palacio de Liria, ocupado al principio de la guerra por los comunistas y convertido en su cuartel. Esta incautación se llevó tan al extremo que incluso fue tomada la casa de Alberti. Para los milicianos “en Madrid, los palacios más suntuosos, abandonados por sus dueños, eran como templos inútiles de un culto que ya no habría de celebrarse jamás”⁶⁵.

Para evitar más pérdidas, se creó nada más empezar la guerra la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (JIPTA), dentro de la DGBA, gracias a la determinación de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, como señala María Teresa León⁶⁶. El Decreto del 23-VII-1936 por el que se creó señalaba que este organismo “intervendrá con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos y científicos se encuentren en los palacios ocupados, adoptando aquellas medidas que considere necesarias a su mejor conservación e instalación y trasladándolas provisionalmente, si así lo estimare, a los Museos, Archivos o Bibliotecas del Estado”⁶⁷.

También se crearon juntas delegadas en las provincias, que hicieron lo propio con el patrimonio de sus demarcaciones, enviando algunas piezas a Madrid⁶⁸, como las

⁶⁴ Publicado en *The Times* el 3 y 4 de septiembre, véase CHACEL, R., *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Cátedra, Madrid, 1980, p. 105.

⁶⁵ ROMERO CUESTA, J., “El palacio que acogerá a los actores viejos”, *Mundo Gráfico*, 16 de septiembre de 1936, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (1)*, p. 61.

⁶⁶ LEÓN, M. T., *La Historia tiene la palabra*, Hispamerca, Madrid, 1977, p. 32, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (1)*, p. 65.

⁶⁷ ÁLVAREZ LOPERA, J. “La Junta...”, p. 29.

⁶⁸ COLORADO CASTELLARY, A., *El Museo del Prado...*, p. 33.

incautadas en la Catedral de Toledo⁶⁹. Por ejemplo, en Cataluña, la Generalitat incautó todos los edificios religiosos, así como las colecciones privadas que ingresaron en los fondos del Museo de Arte de Cataluña⁷⁰. Por otro lado, en algunas provincias surgieron juntas que trabajaban paralelamente a éstas, como en Murcia, llevando todas las piezas de la provincia a la Catedral, edificio igualmente incautado con el objetivo de convertirlo en Museo de Arte Local⁷¹.

Sus atribuciones fueron aumentadas con el Decreto del 1 de agosto, pues según decía “procederá a la incautación o conservación en nombre del Estado de todas las obras, muebles o inmuebles, de interés artístico, histórico o bibliográfico, que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan, a su juicio, peligro de ruina, pérdida o deterioro”⁷², no solo a los palacios como se señalaba antes⁷³.

En primer lugar, fueron recogidos los objetos de mayor valía, dejando en sus lugares el resto debidamente vigilados. Se decidió llevar las obras religiosas al convento de las Descalzas, los cuadros hasta Goya al Prado, los del XIX y XX al de Arte Moderno y esculturas y objetos de artes industriales al Arqueológico⁷⁴. Poco después solicitaron usar también como almacén la iglesia de San Francisco el Grande [Fig. 4], catalogando todas las piezas historiadores como Manuel Gómez Moreno, Enrique Lafuente Ferrari o Diego Angulo.

La Junta pidió en varias notas de prensa a los milicianos que devolvieran las obras incautadas por ellos y que protegieran las piezas porque pertenecían al pueblo español y después engrosarían los fondos de los museos, dándole carácter definitivo a las incautaciones, ya que no serían devueltas a sus propietarios⁷⁵. A pesar de ello, algunas

⁶⁹ ÁLVAREZ LOPERA, J. “Realidad y propaganda: el patrimonio artístico de Toledo durante la Guerra Civil”, *Cuadernos de arte e iconografía*, nº6, 1990, pp. 91-108.

⁷⁰ PÉREZ CARRASCO, Y., *Patrimonio confiscado: la incautación y el éxodo de colecciones de arte privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Base, Barcelona, 2018.

⁷¹ MOLINA GAITÁN, C., BESTUÉ CARDIEL, I. y GUTIÉRREZ CARRILLO, M.L., “La Catedral de Murcia como depósito de obras de arte durante la Guerra Civil. 1936-1939”, *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, nº 17, 2015, pp. 192-216.

⁷² ÁLVAREZ LOPERA, J. “La Junta...”, p. 30.

⁷³ *Actas de las reuniones de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico*, Madrid, 28 de julio de 1936 a 21 de septiembre de 1936, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Archivo de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, véase ÁLVAREZ LOPERA, J. “La Junta...”, p. 29.

⁷⁴ “El arte y la República. Como funciona la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico”, *La Voz*, Madrid, 14 de septiembre de 1936, véase ÁLVAREZ LOPERA, J. “La Junta...”, p. 31.

⁷⁵ “Una comunicación de la Junta de Protección del Tesoro Artístico”, *El Sol*, 20 de julio de 1936, p. 3, véase ÁLVAREZ LOPERA, J. “La Junta...”, p. 33.

asociaciones no lo cumplieron, como la CNT que controlaba la iglesia de San Sebastián de Madrid. La Junta quiso recuperar el edificio, pero la oposición de los anarquistas se lo impidió, pues consideraban que las piezas eran ya de su propiedad.

Con el traslado del gobierno a Valencia, la Junta quedó disuelta, creándose la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, con Roberto Fernández Balbuena como presidente. Pronto surgieron tensiones con otras instituciones que realizaban incautaciones de forma paralela, como el Ayuntamiento o la Caja de Reparaciones del Ministerio de Hacienda.

4. LA CASA DE ALBA Y SU LABOR COLECCIONISTA A LO LARGO DE LOS SIGLOS

Los orígenes de la Casa de Alba son inciertos. La primera mención sobre la genealogía de esta casa nobiliaria fue en un documento del conde Demetrio Comneno destinado al decimotercer duque de Alba, datado en Versalles en 1786. Este texto traducía al español un escrito en latín de Abbot Lorenzo Miniari, donde se narraban los orígenes de la familia Alba. Comenzaba desmintiendo el origen de su procedencia en la familia bizantina Palaiologos, aceptado hasta el momento en las genealogías de la casa ducal, estableciéndolo a cambio en otra familia también de origen bizantino. Según la leyenda, Pedro Comneno, sobrino del emperador bizantino Alexios Komnenos, viajó a Roma en 1080 para conocer al papa Gregorio VII, quien le envió a la Península Ibérica para luchar contra los moros junto a Alfonso VI de Castilla y León, que estaba sitiando Toledo en ese momento. Por su apoyo, el rey le entregó la mano de su sobrina Jimena, hija del conde de Carrión, recibiendo este título⁷⁶.

A pesar de esto, la versión más aceptada hoy en día es la que propuso el historiador Gonzalo Argote de Molina (1548-1596), quien señaló que la familia Toledo, antepasados de los Alba, descendía de una familia mozárabe que había mantenido su fe cristiana tras la conquista musulmana⁷⁷.

En el siglo XII ya aparecen documentados varios antepasados de forma fidedigna, todos con puestos importantes en la administración de Toledo y un nivel económico y social en aumento gracias a buenos matrimonios. Adoptaron el nombre de Álvarez de Toledo, aludiendo al prestigio de la familia relacionada con la historia de su ciudad.

El nombre de Alba ya aparece mencionado en el siglo XV, cuando Don Gutierre Álvarez de Toledo, arzobispo de Sevilla y Toledo, recibió el señorío de Alba de Tormes; y Fernán Álvarez de Toledo el de conde de Alba en 1439 tras conseguir victorias en Málaga o Granada⁷⁸, convirtiéndose en duques de Alba con García Álvarez de Toledo (1424-1488).

⁷⁶ SIRUELA, J., "Family Sketches", en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016, p. 24.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem, p. 25.

Los duques de Alba siempre estuvieron en el círculo cercano de los reyes, de manera que el I duque apoyó a Isabel la Católica o su hijo Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba (1460-1531), a Fernando el Católico, por lo que obtuvo el ducado de Huéscar (título que a partir de ahora ostentarían los primogénitos antes de ser duques de Alba). Por su parte, Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba (1507-1582), llamado el Gran Duque, lideró los ejércitos de Carlos V en Pavía (1525), Túnez (1535) o Mühlberg (1547), por lo que consiguió fama por toda Europa por su gran capacidad militar y nivel cultural, siguiendo las directrices del noble renacentista promulgadas por Baldassare Castiglione⁷⁹; o Antonio Álvarez de Toledo, V Duque de Alba (1568-1639), que fue virrey de Nápoles en tiempos de Felipe IV (r. 1621-1665)⁸⁰.

La labor coleccionista de los primeros duques de Alba no se centró en los cuadros, sino en los tapices, signo de distinción de la nobleza del momento, así como en engrosar sus bibliotecas. Destaca el tapiz de la serie de la Guerra de Troya representando la *Lucha de los griegos y las Amazonas y muerte de la reina Penthesilea* [Fig. 18], adquirido por el II conde de Alba en 1485 para adornar su castillo de Alba de Tormes; los tres paños conservados de la serie de la *Batalla de Jemmingen*, librada por el Gran Duque, de la segunda mitad del siglo XVI; o los tapices de Willem de Pannemaker, de mediados del siglo XVI. Por otro lado, destacó la labor desempeñada en el mecenazgo de grandes escritores, como así hizo el Gran Duque con Garcilaso de la Vega (h. 1501-1536) y el V duque de Alba con Lope de Vega (1562-1635), a quién dedicó su novela *La Arcadia* (1598), donde describe con gran detalle los jardines de la propiedad de los Alba en Abadía (Cáceres)⁸¹.

A lo largo del siglo XVII, la casa de Alba adquirió a través de matrimonios con otras familias nobles dos de sus residencias más importantes, el palacio de las Dueñas en Sevilla y el de Monterrey en Salamanca. El primero fue incorporado por el matrimonio entre Fernando Álvarez de Toledo, VI Duque de Alba (1595-1667), con Antonia Enríquez de Ribera, marquesa de Villanueva del Río; y el segundo, por la unión entre Francisco

⁷⁹ Ibidem, p. 29.

⁸⁰ Ibidem, p. 33.

⁸¹ CHECA CREMADES, F. "The Glory of the Albas: Five Centuries of Aristocratic Collecting", en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016, p. 82.

Álvarez de Toledo y Silva, X Duque de Alba (1662-1739), con Catalina de Haro y Guzmán, VIII marquesa del Carpio⁸².

A raíz de este último matrimonio, también modificaron su coleccionismo artístico. Los Carpio era una de las familias que atesoraban más obras de arte, no solo de España, sino de toda Europa, en sus palacios de Madrid, Nápoles o Roma. La marquesa heredó la mayoría de la colección reunida por sus antepasados, excepto una parte que se vendió a Carlos II para saldar una deuda y que actualmente está en el Museo del Prado. Destacan obras de grandes maestros como Velázquez, Murillo o Mengs [Fig. 26]. Sin embargo, algunas obras que ingresaron en este momento en la colección actualmente ya no están incluidas en ella. Podríamos señalar obras como *La Virgen de la Casa de Alba* de Rafael, hoy en la National Gallery of Art de Washington, la *Escuela del amor* de Correggio o la *Venus del espejo* de Velázquez, ambas en la National Gallery de Londres, que fueron confiscadas por Godoy y pasaron a la colección de Carlos IV hasta que finalmente se dispersaron⁸³. Otra de las grandes pérdidas de la colección procedente de los Carpio fue la serie de *Los Actos de los Apóstoles* (versión de los cartones originales de Rafael para el papa León X); y algunos tapices con escenas de la Pasión, obra de Pieter de Pannemaker hacia 1525-1528. Los primeros fueron vendidos en el siglo XIX al cónsul británico en Cataluña de donde pasaron al Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín donde serían destruidos en 1945; mientras la última serie fue vendida en una subasta en París en 1877⁸⁴.

Ya en el siglo XVIII, Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, XII Duque de Alba (1714-1776), fue embajador en la corte de Luis XV de Francia para Felipe V y Fernando VI, donde entabló amistad con grandes personajes ilustrados como Voltaire, D'Alembert o Rousseau. Entre sus aportaciones a la colección familiar destacan la serie de los *Gobelinos* o de las *Nuevas Indias* [Fig. 54] y tres tapices de la serie *de Los Amores de los Dioses*, regalados por Luis XV de Francia al duque de Huéscar⁸⁵; o encargos a Mengs entre 1773 y 1776 [Fig. 33]. Además, en 1766, comenzó a edificar la nueva residencia

⁸² SIRUELA, J., "Family Sketches...", pp. 33-35.

⁸³ CHECA CREMADES, F., "La pinacoteca del Palacio de Liria: tres siglos de coleccionismo aristocrático", en SIRUELA, J., *El Palacio de Liria*, Atalanta, Gerona, 2012, pp. 135-208.

⁸⁴ ZALAMA, M. A. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., "Flemish tapestries of the Alba Family", en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016, pp. 267-271.

⁸⁵ STUART FITZ-JAMES FALCÓ-PORTOCARRERO, J., "Discurso del excelentísimo señor duque de Berwick y de Alba... leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque... y contestación de d. Álvaro Figueroa y Torres, conde de Romanones", *Sucesores de Ribadeneyra*, Madrid, 1924, p. 38, véase ZALAMA, M. A. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *ob. cit.*, p. 262.

Alba en Madrid, el Palacio de Buenavista. Con el incendio del Alcázar en 1734, Felipe V se trasladó al Palacio del Buen Retiro, al otro extremo de la ciudad, mientras se construía el nuevo palacio real, encargado a Juarra. Las familias nobles, como los Alba, los Osuna o los Medinaceli, también abandonaron sus antiguos palacios cerca del alcázar y levantaron nuevas residencias siguiendo el nuevo gusto en el entorno del Paseo del Prado, uno de los nuevos bulevares creados por Carlos III para modernizar Madrid, cerca de su nueva residencia⁸⁶.

Su hija, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba (1762-1802), fue junto a su marido, José Álvarez de Toledo y Gonzaga, XI marqués de Villafranca del Bierzo (1756-1796), una gran amante de la cultura y el arte. Es muy conocida la relación de la duquesa con Goya, aunque muy envuelta en lo legendario, a quien encargó obras como su retrato de 1795 [Fig. 34]. También encargó otras obras a artistas como Juan Adán [Fig. 40]. Murió sin descendencia, por lo que el título pasó por la línea de sucesión al duque de Berwick, pues su tía se había casado con el III duque de Berwick, de manera que se unieron estos dos grandes linajes nobiliarios⁸⁷.

El título de duque de Berwick tiene su origen en James Stuart, duque de York, que posteriormente llegó a ser rey de Inglaterra con el nombre de James II. Tuvo un hijo ilegítimo con Arabella Churchill (antepasado de Winston Churchill), James Fitz-James Stuart (1670-1734), quien recibió de su padre el ducado de Berwick en 1687. Al ser su padre destronado por Guillermo de Orange, ambos se trasladaron a Francia, desde donde intentaron recuperar el trono con ayuda de Luis XIV de Francia, aunque sin éxito. Entró en el ejército francés con el que participó en la Guerra de Sucesión española, desempeñando un papel importante en la Batalla de Almansa (1707), gracias a la cual Felipe V Borbón consiguió el trono de España. Como agradecimiento, le entregó los ducados de Liria y Xérica⁸⁸.

Al poco tiempo, cedió sus títulos a su hijo, Jacobo Francisco Fitz-James Stuart, II duque de Berwick y Liria (1696-1738), que se casó con Catalina Ventura Colón de Portugal, IX duquesa de Veragua, heredera de las posesiones americanas de la familia de Colón. Posteriormente, su hijo, Jacobo Fitz-James Stuart y Colón, III duque de Berwick (1718-

⁸⁶ SAMBRICIO, C., "The Alba Family's Palaces in Madrid: Liria and Buenavista", en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016, pp. 193-194.

⁸⁷ SIRUELA, J., "Family Sketches...", pp. 36-40.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 40.

1785), se casó con María Teresa de Silva y Álvarez de Toledo, hermana del XII duque de Alba. Comenzó la construcción de su nueva residencia en Madrid, el palacio de Liria, construcción que se detallará en un apartado posterior de este trabajo⁸⁹.

Debido a la unión de estas dos familias, la colección de la casa de Alba incorporó varias obras procedentes de la colección de la familia inglesa. Destacan los retratos familiares [Fig. 29-30]; documentos procedentes de América a través de la unión con la duquesa de Veragua; tapices como los *Reposteros Gelves* (1680-1690); y mobiliario mexicano [Fig. 45]⁹⁰.

A lo largo del siglo XIX, Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Stolberg, XIV duque de Alba (1794-1835) y Carlos María Fitz-James Stuart, XVI duque de Alba (1849-1901) adquirieron numerosas obras por toda Europa para engrosar su colección, desde estatuas clásicas a pinturas de todas las escuelas, grabados o miniaturas⁹¹ [Fig. 19, 21, 24 y 28] y también actuaron como mecenas de artistas contemporáneos [Fig. 38-39 y 42]⁹². Sus colecciones en el palacio de Liria se distribuyeron según autores y argumentos, siguiendo un carácter ilustrado. En 1825, el XIV duque encargó a Isidro González Velázquez una remodelación del palacio para convertirlo en una galería de pinturas, pero finalmente no se llevó a cabo por falta de presupuesto⁹³.

Finalmente, la colección se completó con muchas obras de Eugenia de Montijo, mujer de Napoleón III y emperatriz de los franceses. Jacobo Fitz-James Stuart y Portocarrero, XV de Alba (1821-1881), se casó con María Francisca de Sales y Portocarrero, VIII condesa de Montijo, hermana de Eugenia y su relación siempre fue muy cercana. Con motivo de la boda de su sobrino, la emperatriz le regaló varios vasos de Sèvres y joyas de su casa de Kent⁹⁴. Posteriormente donó la serie de tapices de los *Grotteschi* para su hermana⁹⁵ y la muerte de la emperatriz, legó a la colección Alba gran número de piezas de

⁸⁹ Ibidem, pp. 40-45.

⁹⁰ CHECA CREMADES, F. "The Glory...", pp. 104-109.

⁹¹ EZQUERRA DEL BAYO, J., *Catálogo de las miniaturas y pequeños retratos pertenecientes al Excmo. Duque de Berwick y de Alba*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1924, véase CHECA CREMADES, F. "The Glory...", p. 146.

⁹² CHECA CREMADES, F. "The Glory...", pp. 116-128, 134 y 157-161.

⁹³ Ibidem, p. 148.

⁹⁴ AZCUE BREA, L., "Empress Eugenia de Montijo: Art of the Second Empire and the Alba Family", en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016, p. 283.

⁹⁵ ZALAMA, M. A. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *ob. cit.*, p. 266.

Winterhalter, Goya o Lequien, así como varios vasos de Sèvres, abanicos y numerosos muebles, todos siguiendo el estilo del II Imperio Francés⁹⁶[Fig. 35-37, 43, 46].

⁹⁶ AZCUE BREA, L., *ob. cit.*, pp. 281-306.

5. EL XVII DUQUE DE ALBA, DIPLOMÁTICO Y COLECCIONISTA

Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, XVII duque de Alba (1878-1953), [Fig. 6] dirigió la casa de Alba en uno de los tiempos más convulsos que vivió el país, sabiendo sobreponerse a pesar de todas las dificultades y continuar con su legado nobiliario secular cuando otras grandes casas, como los Osuna o los Altamira, sucumbieron a los cambios de la sociedad española⁹⁷.

García Gómez dijo que era “uno de los últimos hombres de alma antigua” y Marañón, en su necrológica, señaló que a pesar de ser un “hombre llano de amables virtudes”, cuidaba “de conservar el empaque y el hábito de los círculos más estrictos, como hacían antaño los grandes señores”⁹⁸.

El XVII duque de Alba recibió una esmerada educación centrada en las humanidades, con grandes conocimientos de historia y de arte. Entre 1892 y 1894 acudió al internado jesuita de Beaumont, en Gran Bretaña. Allí conoció a numerosos personajes de la élite cultural británica, algo que le serviría en su futura carrera. Posteriormente, estudió Derecho en Madrid y París.

Pronto comenzó una gran labor política y diplomática gracias a su puesto aristocrático y a su gran nivel intelectual. Comenzó siendo diputado y senador del reino y posteriormente ministro de Instrucción Pública, así como de Estado y Asuntos Exteriores durante el último gobierno del reinado de Alfonso XIII (r. 1886-1931), presidido por el militar Dámaso Berenguer (1873-1953). La relación con el rey siempre fue excelente, con quien compartía muchas aficiones. Recibió de su parte el ingreso en la Orden del Toisón en 1926 y fue su padrino de boda.

A pesar de sus convicciones monárquicas, tras la proclamación de la Segunda República en 1931, formó parte de la Asamblea Nacional.

⁹⁷ HERNÁNDEZ BARRAL, J. M., “Muy antiguo y muy moderno: El XVII Duque de Alba y los nobles a principios del siglo XX”, en MORENO SECO, M., FERNÁNDEZ-SIRVENT, R. y GUTIÉRREZ LLORET, R. A., *Del siglo XIX al XXI, tendencias y debates*, 2019, p. 538.

⁹⁸ SIRUELA, J., “Family Sketches...”, p. 51.

La llegada de la Guerra Civil en 1936 supuso un peligro para su familia, pues de hecho su hermano Hernando fue arrestado en octubre de ese año y fusilado en Paracuellos del Jarama. Jacobo se encontraba en Londres en el momento del estallido el 18 de julio, al igual que todos los veranos, razón por la cual decidió quedarse en esta ciudad. Allí comenzó a realizar su labor como representante del gobierno de Franco en el país británico. Ese mismo año, su residencia en Madrid, el palacio de Liria, que ya había sido incautado por los comunistas, fue bombardeado y destruido por la Legión Cóndor alemana. En mayo de 1937 fue nombrado Jefe de la Delegación Oficiosa del Gobierno Nacional en Gran Bretaña.

Los contactos que consiguió durante sus estudios en Inglaterra le facilitaron la entrada en los círculos londinenses, donde intentó mejorar la visión que tenía el país anglosajón sobre el general Franco para que le reconocieran como el gobierno legítimo de España. Éste le había prometido previamente al duque que tras la guerra restablecería la normalidad en España, recuperando la monarquía parlamentaria que había existido hasta la proclamación de la República.

Estas relaciones pronto surtieron efecto, pues nada más llegar fue recibido por el rey Jorge VI, comentándole su visión del conflicto español, así como la creación del grupo *The Friends of National Spain*, formado por intelectuales y políticos británicos que apoyaban al bando nacional en Inglaterra en intervenciones parlamentarias y mítines⁹⁹. Siempre fue un asiduo invitado de los reyes de Inglaterra; llegó incluso a recibir la Gran Cruz de la Real Orden Victoriana de manos de Eduardo VII.

Esta tarea no fue sencilla, pues en Londres se veía con preocupación la deriva fascista de Franco y su acercamiento a los regímenes de Hitler y Mussolini. El carácter monárquico y liberal del duque de Alba, así como sus antepasados ingleses por la familia Berwick, consiguieron que, a pesar de todas las reticencias de los británicos, la mayoría confiaran en él, salvo alguna excepción como Sir Henry Chilton, embajador de Gran Bretaña en Madrid, que aseguraba que el duque no conocía todos los asuntos del gobierno franquista, y que recibió este cargo más por sus contactos en el ámbito inglés que por sus capacidades¹⁰⁰.

⁹⁹ AVILÉS FARRÉ, J., "Un Alba en Londres: la misión diplomática del XVII duque (1937-1945)", *Historia Contemporánea*, nº 15, 1996, pp. 165-166.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 164-165.

Con la ya casi victoria segura del bando nacional, Francia e Inglaterra reconocieron al gobierno de Franco y el duque se convirtió en el embajador de España en Londres el 8 de marzo de 1939. En este momento tuvo que hacer frente de nuevo a un conflicto bélico, en este caso el estallido de la Segunda Guerra Mundial, en la que Reino Unido participó. Franco apoyó a las Aliados, contra los que luchaba Gran Bretaña, por lo que de nuevo el duque tuvo que disminuir la tensión que generaron estas alianzas.

A pesar de este esfuerzo, Jacobo dejó de recibir novedades de Madrid, por lo que en 1944 escribió al entonces ministro de exteriores, Francisco Gómez-Jordana Sousa (1876-1944), para preguntar sobre la supuesta neutralidad de España en la guerra, sobre la deriva totalitaria del nuevo gobierno sin libertad de expresión ni representación parlamentaria o el retraso en la restauración monárquica previamente prometida al duque.

En marzo de 1945, don Juan de Borbón (1913-1993), ante la negativa de Franco a restaurar la monarquía, pidió a todos los monárquicos que abandonaran sus cargos políticos, de manera que el duque de Alba dimitió de su puesto de embajador y retornó a España, donde el gobierno de Franco le retiró el pasaporte. A partir de ese momento y hasta su muerte abandonó todo cargo público para centrarse en la recuperación de su patrimonio y en la reconstrucción del palacio de Liria, algo que no llegó a ver, pues murió antes de su finalización¹⁰¹.

Jacobo Fitz-James Stuart siempre fue un enamorado de la historia y del arte, algo que compartía con su madre María del Rosario Falcó y Osorio (1854-1904), con su tía abuela, la emperatriz Eugenia de Montijo (1826-1920), y con su primer preceptor, el sacerdote Ángel Barcia, que dirigía la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional.

Recibió numerosos títulos relacionados con la cultura, entre ellos el de director de la Real Academia de Historia, académico de la Real Academia de la Lengua, de la de Bellas Artes de San Fernando o presidente de la Junta Directiva del Museo del Prado. También fue miembro de la Sociedad Española de Amigos del Arte, de la Junta de Relaciones Culturales Iberoamericanas, del Colegio de España en París, de la Fundación Rockefeller de Nueva York, de la Residencia de Estudiantes, y un largo etcétera, así como asesor desde 1924 de la Hispanic Society de Nueva York por su amistad con Archer Huntington.

¹⁰¹ SIRUELA, J., "Family Sketches...", pp. 51-56.

Durante las dos primeras décadas de siglo viajó por todo el mundo y, tras su boda con María del Rosario Silva y Gurtubay (1900-1934), IX marquesa de San Vicente del Barco, fueron de luna de miel a Egipto, donde conocieron a Howard Carter, que posteriormente descubriría la tumba de Tutankamón. Por el interés del duque de mejorar la cultura española, en relación con las ideas de la Institución Libre de Enseñanza, invitó al famoso arqueólogo a presentar su trabajo públicamente en Madrid en 1924 y 1928, con charlas en la Residencia de Estudiantes programadas por la Sociedad de Cursos y Conferencias junto con el Comité Hispano-inglés¹⁰², creado por el duque en 1923 para promover las relaciones intelectuales, artísticas y científicas entre los dos países.

Recibió pronto el ducado por la muerte de su padre en 1901, momento a partir del cual tuvo que ocuparse de todas sus posesiones, aunque siempre le interesó más el aumento del patrimonio familiar que los negocios¹⁰³. Para ello, se dedicó a ampliar las colecciones con numerosas pinturas que completaran las series de los cuadros que tenía ya en sus palacios [Fig. 27, 31] y actuó como mecenas encargando numerosas obras a artistas contemporáneos como Zuloaga, Sorolla o Benlliure con la voluntad de asemejarse a sus antepasados [Fig. 44 y 53]¹⁰⁴.

¹⁰² JIMÉNEZ BLANCO, M. D., "More than a Collecting Tradition in the Twentieth Century: Don Jacobo and Doña Cayetana de Alba", en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016, p. 310.

¹⁰³ SIRUELA, J., "Family Sketches...", p. 52.

¹⁰⁴ CHECA CREMADES, F. "The Glory...", pp. 161-162; y JIMÉNEZ BLANCO, M. D., *ob. cit.*, pp. 316-329.

6. LA COLECCIÓN ALBA EN EL PALACIO DE LIRIA Y SUS VICISITUDES EN LA GUERRA CIVIL Y LA POSGUERRA

6.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL PALACIO DE LIRIA

El Palacio de Liria constituía la residencia de los Berwick en Madrid, adoptando el nombre del ducado que entregó Felipe V a James Fitz-James Stuart a principios del siglo XVIII, como ya se ha comentado en un capítulo anterior.

En la segunda mitad del siglo XVIII, Jacobo Fitz-James Stuart y Colón, III duque de Berwick y Liria (1728-1785), levantó su nueva residencia. El duque residía en París, por lo que le encomendó el control de las obras a su hermano, el marqués de San Leonardo, quien le comunicaba las novedades a menudo a través de cartas¹⁰⁵.

A diferencia de la mayoría de las grandes casas nobiliarias que construyeron sus palacios en el entorno del Paseo del Prado, el duque de Berwick decidió ubicar el suyo en el otro extremo, a las afueras de la ciudad, pero cerca del nuevo Palacio Real. Se decidió prescindir de la influencia italiana, moda imperante en España, para adoptar una distribución similar a los *hôtels* parisinos, siguiendo el modelo de los edificios en los que vivía el duque en París. Se dispusieron grandes jardines a la entrada, creando una plaza delante de la fachada principal que le permitiera “(...) destacar como un adorno público”¹⁰⁶, y en la parte posterior dividida en tres partes¹⁰⁷. Además, la decoración se distribuía por todo el edificio, no solo focalizando la puerta como en los palacios tradicionales madrileños, con un estilo clásico, aunque de una manera diferente a lo que se podían encontrar en otros edificios de la época¹⁰⁸. Por este uso del lenguaje clásico, Pita Andrade señaló que el Palacio de Liria era el único que podía compararse con el Palacio Real de Madrid¹⁰⁹.

¹⁰⁵ SAMBRICIO, C., “The Alba...”, p. 197.

¹⁰⁶ PITA ANDRADE, J. M., “La construcción del Palacio de Liria”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 9, 1973, pp. 291-292, véase SAMBRICIO, C., “The Alba...”, p. 200.

¹⁰⁷ NAVASCUÉS PALACIO, P., “Casas y jardines nobles de Madrid: Palacio de Liria”, en *Jardines Clásicos madrileños*, Museo Municipal, Madrid, 1981, p. 115, véase SAMBRICIO, C., “The Alba...”, p. 201.

¹⁰⁸ SAMBRICIO, C., “El Palacio de Liria”, en SIRUELA, J., *El Palacio de Liria*, Atalanta, Gerona, 2012, pp. 69 y 77-79.

¹⁰⁹ PITA ANDRADE, J. M., “La construcción del Palacio de Liria”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 1970, pp. 287-322, véase SAMBRICIO, C., “El Palacio de Liria...”, p. 69.

Hasta hace unas décadas, se pensaba que el edificio había sido totalmente construido por Ventura Rodríguez (1717-1785), como señalaban Ponz o Kubler¹¹⁰. Posteriormente, Pita Andrade¹¹¹ descubrió la participación inicial de otro arquitecto de origen francés llamado Louis Guilbert, habiendo comenzado las obras ya en 1766. Para Carlos Sambricio, la adjudicación del proyecto a un arquitecto francés tuvo una gran significación porque, aunque los palacios nobles de Madrid tuvieran influencia francesa, estaban diseñados por arquitectos españoles formados allí¹¹². Este gusto por lo francés también se apreciaba en los interiores con decoraciones chinescas o egipcias.

Volviendo a la construcción del palacio, pronto surgieron diversos problemas en el desarrollo del edificio, así como irregularidades económicas, por lo que el francés fue apartado del proyecto. El marqués de San Leonardo consultó a Sabatini y a Ventura Rodríguez, dos arquitectos con renombre en el Madrid del momento, el estado de las obras y éste último asumió la dirección de las mismas en 1771. Según los datos aportados por las cartas conservadas, la obra estaría ya muy avanzada, por lo que solo tendría que corregir los errores y terminarlo. A la muerte de Ventura en 1785, finalizó el palacio su sobrino Blas Beltrán Rodríguez (1736-1794)¹¹³.

El edificio finalmente se organizó en una planta rectangular con cuatro fachadas, como el Palacio de la Granja y el Palacio Real de Madrid, siendo la principal más alta al estar excavado el suelo. Las fachadas presentan un cuerpo bajo almohadillado, un cuerpo central que abarca dos pisos con pilastras y columnas toscanas adosadas, que rompen el eje horizontal de la fachada y crean ritmo, y un último piso con un ático en la parte central. Los frontones son triangulares y curvos y en el remate del edificio aparecen bustos y trofeos¹¹⁴. El ático no se enmarca dentro del estilo de los *hôtels* franceses de este momento, sino que estaría más en relación con la arquitectura italiana de hacia 1740, por lo que podría ser uno de los elementos añadidos por Ventura al final de la ejecución de la obra, con el objetivo de hacerlo más similar al Palacio Real. El propio Ventura señaló que

¹¹⁰ PONZ, A., *Viaje por España*, Madrid, 1782, pp. 173-174; PULIDO, L., *Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón*, Madrid, 1898, p. 73; KUBLER, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", en *Ars Hispaniae*, t. XIV, Madrid, 1957, véase SAMBRICIO, C., "El Palacio de Liria...", p. 79.

¹¹¹ PITA ANDRADE, J. M., "La construcción del Palacio de Liria", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 1970, p. 290, véase SAMBRICIO, C., "El Palacio de Liria...", p. 79.

¹¹² SAMBRICIO, C., "El Palacio de Liria...", p. 70.

¹¹³ SAMBRICIO, C., "The Alba...", p. 197.

¹¹⁴ PITA ANDRADE, J. M., *El Palacio de Liria*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1959.

incorporaba esas columnas porque eran similares a ejemplos antiguos y modernos como El Escorial o el Real Sitio de San Ildefonso de Juarra¹¹⁵[Fig.5].

El duque de Berwick falleció antes de que se terminara el edificio, pero sus descendientes, tanto de su línea familiar como posteriormente de los Alba tras su unión, convirtieron el palacio de Liria en uno de los grandes centros aristocráticos del Madrid ilustrado.

El sacerdote inglés Joseph Townsend (1739-1816) visitó Liria en 1786, cuando el palacio estaba recién estrenado, y comentó que tanto su mobiliario como su estilo eran modernos, por lo que se vieron recompensadas las ambiciones del duque. Además, Townsend señaló que, aunque la vida cultural de la aristocracia española de la época era muy intensa, con muchas tertulias, las llevadas a cabo en este palacio superaban a las realizadas en otros palacios nobiliarios que había conocido en su viaje por España¹¹⁶.

Con el paso del tiempo, los sucesivos propietarios del palacio mantuvieron esas actividades que colocaban al Palacio de Liria en uno de los puestos más destacados de las residencias nobiliarias madrileñas. Así, en 1867, Caroline H. Pemberton durante su visita a España señaló que el Palacio de Liria era uno de los sitios que merecía la pena visitar en Madrid junto al Museo del Prado, el Palacio Real o el Palacio de los Duques de Osuna¹¹⁷.

6.2. LA INCAUTACIÓN Y DESTRUCCIÓN DEL PALACIO DE LIRIA DURANTE LA GUERRA CIVIL Y EL TRASLADO DE SU COLECCIÓN

Con el advenimiento de la República en 1931, se sucedieron diversos ataques contra edificios religiosos y nobiliarios, por lo que el XVII duque decidió poner a buen recaudo parte de su colección en varios lugares con el fin de evitar su pérdida ante un posible ataque al Palacio de Liria¹¹⁸. En los sótanos del Banco de España depositó obras como el

¹¹⁵ *Carta de Ventura Rodríguez al Marqués de San Leonardo*, 22 de abril, 1771, en PITA ANDRADE, J. M., "La construcción del Palacio de Liria", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 9, 1973, p. 304, véase SAMBRICIO, C., "The Alba...", p. 198.

¹¹⁶ TOWNSEND, J., *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 and Remarks in Passing Through a Part of France*, C. Dilly, Londres, vol. 2, 1791, p. 140, véase SIRUELA, J., "Family Sketches...", p. 45.

¹¹⁷ PEMBERTON, C., *A Winter's Tour in Spain*, Tinsley Brothers, Londres, 1868, véase SIRUELA, J., "Family Sketches...", p. 49.

¹¹⁸ SIRUELA, J., "Family Sketches...", p. 55.

Retrato de la Duquesa de Alba de Goya; varios tapices y alfombras en la Real Fábrica de Tapices; y un buen número de piezas en la embajada británica y el Instituto de Valencia de Don Juan, como *La Virgen de la Granada* de Fra Angelico¹¹⁹ o el *III Duque de Alba* de Tiziano¹²⁰.

Al estallar la Guerra Civil en julio de 1936, se volvieron a suceder numerosos ataques anticlericales, pero en menor medida contra las propiedades de la aristocracia, pues se dieron cuenta que era más provechoso incautarse de esos edificios para diversos fines que destruirlos, como símbolo de esa nueva revolución de las asociaciones obreras¹²¹. Este también fue el destino del Palacio de Liria.

A pesar de que en las iglesias y palacios incautados las obras se recogían y almacenaban para su protección, no fue el caso de Liria, pues conformaban una colección con gran importancia histórico-social, y con la presencia de un gran número de piezas, muchas de gran calidad, por lo que se descartó su dispersión. La otra importante razón que desaconsejaba el traslado de sus obras fue la excelente seguridad de la que disfrutarían en el Palacio, pues al ser la residencia del entonces embajador de Franco en Londres, que había apoyado claramente al bando nacional, no sufriría ningún daño por parte del ejército sublevado, además de estar continuamente vigilado por las milicias¹²².

El Palacio se conservó íntegramente, hasta los muebles y los objetos cotidianos, tal cual estaba cuando se incautó, a diferencia de otros edificios incautados, que fueron reconvertidos, por ejemplo, en oficinas. Se protegió todo con gran celo, conservando todas las piezas e incluso protegiendo las pinturas con pasamanos.

Producto de esa revolución social, la incautación de un bastión de la aristocracia, como era la principal residencia de la Casa de Alba, supuso un símbolo de gran importancia, que reflejaba esos cambios en la sociedad que perseguían. Así, se afirmaba que “el inmenso valor acumulado en esta casa-museo, ha sido respetado y cuidado con todo esmero por nosotros, a pesar de que esta riqueza fuese poseída por una familia que

¹¹⁹ Actualmente la pieza está en el Museo del Prado tras su venta en 2016, véase <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-adquiere-la-virgen-de-la/8760fcc4-77c3-45eb-877d-ee31a2ff7dd2>.

¹²⁰ “En el Banco de España se encuentran algunos de los cuadros desaparecidos del palacio del ex duque de Alba”, *Claridad*, 28 de agosto de 1936, p. 2, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española (2)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, p. 77.

¹²¹ ÁLVAREZ LOPERA, J. “La Junta...”, p. 28.

¹²² ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (2)*, p. 76.

simboliza el régimen de la más feroz explotación”¹²³. El propio Alberti señaló en su poema *El Duque de Alba* que nunca el palacio había estado tan limpio y tan cuidado como ahora con las milicias y el pueblo¹²⁴. Se justificó esta incautación señalando que en las residencias de estos aristócratas se habían encontrado mensajes de apoyo a la monarquía e incluso armas. El periódico *El Liberal* escribió, en particular hablando de Liria, que “Las milicias se han incautado del Palacio del Duque de Alba, aquel ilustre prócer que ignoraba quien era D. Ramón del Valle Inclán”¹²⁵. Así mismo, se organizaron diferentes visitas al Palacio con el fin de explicar a los milicianos conceptos de arte, dentro de ese programa de democratización y pluralización del patrimonio, llevando la educación a todo el pueblo¹²⁶.

Con los primeros bombardeos de Madrid, se siguió un protocolo de protección similar al realizado en otros museos y edificios de la ciudad. Así, se llevaron las piezas más importantes a los sótanos y el resto se protegieron con sacos terreros. Estas medidas estaban enfocadas a su protección en caso de que cayera alguna bomba en las inmediaciones del palacio. Contra todo pronóstico, el Palacio fue objeto de varios ataques aéreos del bando sublevado, llevados a cabo por la aviación alemana en noviembre de 1936. En el primero se usaron bombas incendiarias que prendieron el tejado. Se intentaron sacar al jardín el máximo número de obras posibles, mientras se intentaba sofocar el incendio. Un segundo ataque destruyó la escalera y propagó el incendio y finalmente un tercer ataque terminó por destruir todo el edificio, quedando en pie solo las cuatro fachadas¹²⁷ [Fig. 7-12]. A pesar de lo aparatoso del incendio, se consiguieron salvar la mayoría de las pinturas¹²⁸. Peor suerte corrieron los documentos y grabados de la biblioteca, pues se perdieron más de la mitad. Se salvaron aquellos que el duque había guardado en la embajada inglesa y los que se habían protegido previamente en contenedores metálicos, encontrándolos Chueca Goitia intactos entre los escombros¹²⁹.

¹²³ “Una comunicación y un comentario. El pueblo vela por el Tesoro Artístico Nacional”, *Claridad*, 7 de agosto de 1936, p. 7, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (2)*, p. 76.

¹²⁴ *El Mono Azul*, núm. 2, 3 de septiembre de 1936, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (2)*, p. 76.

¹²⁵ *Claridad*, 23 de julio de 1936, p. 3, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (1)*, p. 61.

¹²⁶ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (2)*, p. 76.

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 77-78.

¹²⁸ SAMBRICIO, C., “El Palacio de Liria...”, p. 91.

¹²⁹ CALDERÓN ORTEGA, J. M., “The Alba Family and its Archives: Five Centuries of History”, en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016, p. 182.

Los cuerpos de propaganda de la República aprovecharon la destrucción del palacio para atacar al bando contrario. Jesús Hernández escribió: “(...) incendiado por bombas extranjeras, destruyendo uno de los Museos más valiosos del mundo. Esto en contraste con el cariño y atención que desde el primer día han tenido con el edificio las milicias y Juventudes del Partido Comunista encargadas de su custodia, actitud que ha merecido grandes elogios de todas las personalidades extranjeras que han pasado por Madrid durante el período de la guerra”¹³⁰. Otros señalaron al propio duque como el responsable de la destrucción de su propio palacio, para que no siguiera en manos de los republicanos. Por ejemplo, Alberti en “La última voluntad del Duque de Alba” o la Alianza de Intelectuales Antifascistas en el manifiesto “A los intelectuales antifascistas del mundo entero”¹³¹.

Ambos bandos se culparon de la destrucción del Palacio. Por un lado, Pedro Muguruza, que lideraba la Dirección General de Arquitectura del Gobierno de Burgos, señaló que el incendio del palacio fue un acto de revancha hacia uno de los grandes personajes del bando nacional, como respuesta a los bombardeos de Madrid; mientras Chueca Goitia, lo desmentía diciendo que el incendio fue resultado de esos bombardeos¹³².

Tras la destrucción del Palacio, hubo que resguardar las obras en otros lugares. Las de mayor valor fueron recogidas por la Junta de Defensa del Tesoro Artístico y puestas a resguardo, entre otros emplazamientos, en la iglesia de San Francisco el Grande, donde estaban depositados muchos de los objetos incautados en Madrid¹³³. Las obras más importantes fueron conducidas hacia Valencia, autorizado por Renau, siguiendo el mismo camino que los cuadros del Prado y que el gobierno de la República. Allí organizaron una gran exposición en el Colegio del Patriarca [Fig. 14-17], usada además como propaganda¹³⁴.

¹³⁰ “El Ministro de Instrucción Pública protesta de la destrucción del Palacio de Liria”, *ABC*, Madrid, 19 de noviembre de 1936, p. 5, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (2)*, p. 78.

¹³¹ *El Mono Azul*, núm. 14, 26 de noviembre de 1936 y *El Mono Azul*, núm. 13, 19 de noviembre de 1936, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (2)*, p. 78.

¹³² SAMBRICIO, C., “El Palacio de Liria...”, p. 91.

¹³³ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (1)*, p. 36.

¹³⁴ ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política... (2)*, pp. 78-79.

6.3. LA RECONSTRUCCIÓN DEL PALACIO DE LIRIA TRAS LA GUERRA CIVIL, LA RECUPERACIÓN DE LA COLECCIÓN Y SU DISTRIBUCIÓN ACTUAL EN EL NUEVO PALACIO

Una vez acabada la Guerra Civil, el duque de Alba intentó recuperar las obras de su colección y reconstruir el palacio destruido.

La reconstrucción comenzó en 1940 y fue encargada al arquitecto inglés Edwin L. Lutyens, presidente de la Royal Academy. Su proyecto incluía la construcción de unas estancias similares al palacio perdido, aunque introdujo algunas modificaciones. A la muerte del arquitecto las obras se detuvieron y no fueron retomadas hasta 1948 por el arquitecto madrileño Manuel Cabanyes. Las obras fueron concluidas en 1956, ya muerto el duque, que nunca pudo ver finalizado el proyecto¹³⁵.

Durante las obras del palacio, las piezas más importantes fueron depositadas en el Museo del Prado, mientras el resto se colocaron en el llamado Museílo, en la calle Mártires de Alcalá, inaugurado en 1947. Este espacio fue creado por el duque para acoger el grueso de su colección, exponiéndolas siguiendo un criterio artístico y cronológico¹³⁶, sirviendo de prueba para su posterior exposición en el nuevo palacio, según señala Pita Andrade¹³⁷.

Una vez acabada la reconstrucción, la colección fue depositada en el nuevo edificio. Los nuevos espacios expositivos fueron decorados de manera historicista, para que fueran similares al palacio anterior y para que formaran una unidad con las obras expuestas. La nueva escalera principal diseñada por Lutyens en estilo neoclásico acogió diferentes esculturas de mármol en hornacinas, tanto antiguas como neoclásicas. Siguiendo el gusto aristocrático de finales del siglo XVIII de dar una imagen de poder nada más entrar en el palacio, se dispusieron numerosos retratos de aparato y ecuestres de diferentes antepasados de los Alba [Fig. 47], así como el tapiz de la serie de la *Guerra de Troya* [Fig. 18], varias armaduras y trofeos de caza.

En el piso principal se expusieron las mejores obras de la colección del palacio, siguiendo un orden cronológico y sobre todo por escuelas. Así la primera que encontramos es la Sala de Pintura Italiana, con importantes piezas del siglo XV al XVIII, de grandes artistas como Palma el Viejo o Carlo Maratta [Fig. 48]; la Sala de Pintura Flamenca, con cuadros

¹³⁵ SAMBRICIO, C., "El Palacio de Liria...", pp. 91-94.

¹³⁶ JIMÉNEZ BLANCO, M. D., "More than...", p. 313.

¹³⁷ CHECA CREMADES, F., "La pinacoteca...", p. 140.

de grandes maestros del siglo XVII como Rubens o David Teniers [Fig. 49]; o la Sala de Pintura Española, que contiene obras del Greco, Velázquez o Zurbarán [Fig. 50].

Por otro lado, otras salas reciben el nombre de importantes personajes de la Casa de Alba, por acoger piezas relacionadas con ellos y mostrar los momentos de mayor esplendor de la Casa. Así encontramos la Sala del Gran Duque, casi idéntica a la perdida, que incluso reproduce el artesonado traído de Peñaranda de Duero y que se perdió en el incendio [Fig. 51]; la Sala de la Duquesa de Alba [Fig. 52]; y la Sala de la Emperatriz Eugenia, con una decoración que sigue el estilo del Segundo Imperio Francés.

La capilla tiene varias pinturas de José María Sert, que fueron restauradas tras el incendio, representando escenas históricas de la Casa; y en la planta baja se exponen numerosos grabados, a pesar de que la mayoría se perdieron en el incendio, destacando algunos de grandes maestros como Durero o Rembrandt¹³⁸.

Finalmente, en la biblioteca se encuentran varios documentos importantes salvados en el incendio, entre ellos varios incunables como la *Biblia Real* de Plantino o la *Biblia de la Casa de Alba* del XV y ejemplares únicos del *Libro de las aves* del canciller Ayala o *El espejo de los legos*¹³⁹.

¹³⁸ La distribución de las salas ha sido tomada de PITA ANDRADE, J. M., *El Palacio de Liria...*; y CHECA CREMADES, F., "La pinacoteca...", pp. 135-208.

¹³⁹ CALDERÓN ORTEGA, J. M., "Una nota sobre la biblioteca y el archivo", en SIRUELA, J., *El Palacio de Liria*, Atalanta, Gerona, 2012, pp. 213-216.

7. CONCLUSIONES

Siglos de historia y coleccionismo de los duques de Alba han conformado un patrimonio de un valor incalculable, destacando sobre todo las piezas recogidas en el Palacio de Liria. La Casa de Alba ha poseído y posee una de las colecciones privadas más importantes de nuestro país, con un volumen ingente de piezas con una calidad extraordinaria, lo que, unido a su exposición con una decoración de época, hace del Palacio de Liria uno de los conjuntos más interesantes de España. Además, destaca sobre otras colecciones privadas tanto por la calidad artística de la mayoría de sus obras, como por la entidad de sus autores y la gran variedad de escuelas y de épocas que tienen su reflejo en la colección. Todo esto nos muestra el gran conocimiento de Historia del Arte que tenían, sobre todo, los duques a partir del siglo XIX y su interés por tener obras de buena calidad en su colección.

A pesar de que el interior del edificio es totalmente nuevo tras su incendio en 1936, los espacios están articulados de una manera similar a como se encontraban antes de la Guerra Civil, pues se procuró recuperar la imagen que ofrecía antes del bombardeo que afectó al conjunto. Este arduo trabajo es de agradecer, pues podemos observar los espacios en su concepción original, con una exposición de las piezas que no sigue las disposiciones museísticas actuales, sino que refleja el gusto expositivo antiguo de los sucesivos representantes de la Casa. Así podemos observar cómo se disponían estos conjuntos en el pasado, pues actualmente muchas de las piezas de antiguas colecciones están descontextualizadas en los museos. Esta característica aumenta el valor del Palacio de Liria, pues no son meras obras expuestas, si no que guardan una relación con el edificio que las contiene.

Las medidas de incautación promulgadas por el gobierno de la República a posteriori resultaron positivas. Gracias a ellas se consiguieron salvar muchas de las piezas que recogieron para ponerlas a salvo de bombardeos o de destrucciones incontroladas. La no incautación del palacio hubiera supuesto, tal vez, la pérdida de un mayor número de obras de las destruidas durante el bombardeo del edificio.

En el caso del viaje que realizaron los mejores cuadros de Liria junto a lo más reseñable del Tesoro Artístico Español, como era el caso de obras emblemáticas del Museo del Prado, el Museo Arqueológico Nacional o el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, acompañando al gobierno de la República hasta el exilio, fue una

medida más bien política, como ya se ha señalado en el trabajo y como señalaron muchos de los historiadores del momento.

Por todo esto, podemos señalar que las labores de protección realizadas en el Palacio de Liria fueron novedosas, al mantener intacto el edificio y toda su decoración al ser incautado, por tener la conciencia de que componían un conjunto y que no debía ser desmembrada; y su evacuación fue efectiva casi en su totalidad, porque se salvaron la mayoría de las obras. Pero, por otro lado, las obras eran propiedad de la Casa de Alba y a ella debían volver tras ser protegidas y el hecho de incautárselas al duque respondía a cuestiones políticas y sociales más que a cuestiones exclusivamente de protección.

8. ANEXO DOCUMENTAL

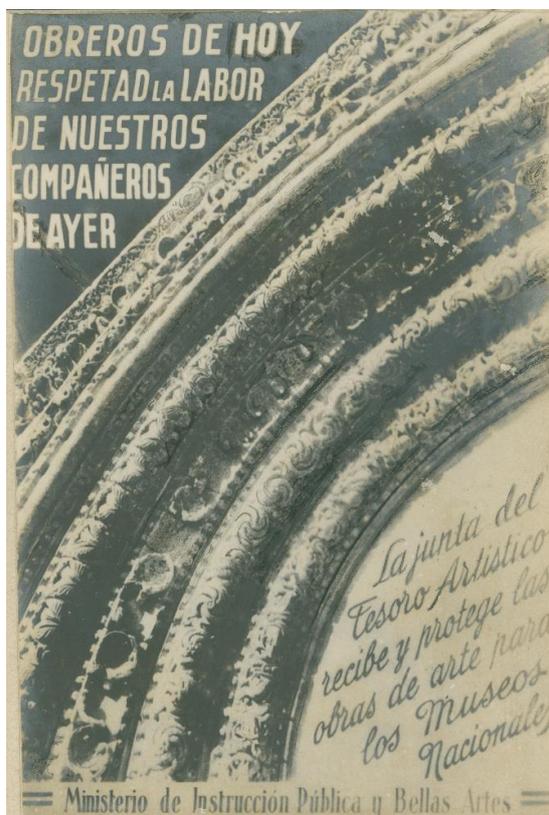


FIG 1. Cartel del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes durante la Guerra Civil.

LINO VAAMONDE, J., *Cartel de propaganda de orientación popular del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, para la conservación de las obras artísticas*, Fotografía del cartel, 1936-1939, Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, DV-F.04.08.25.

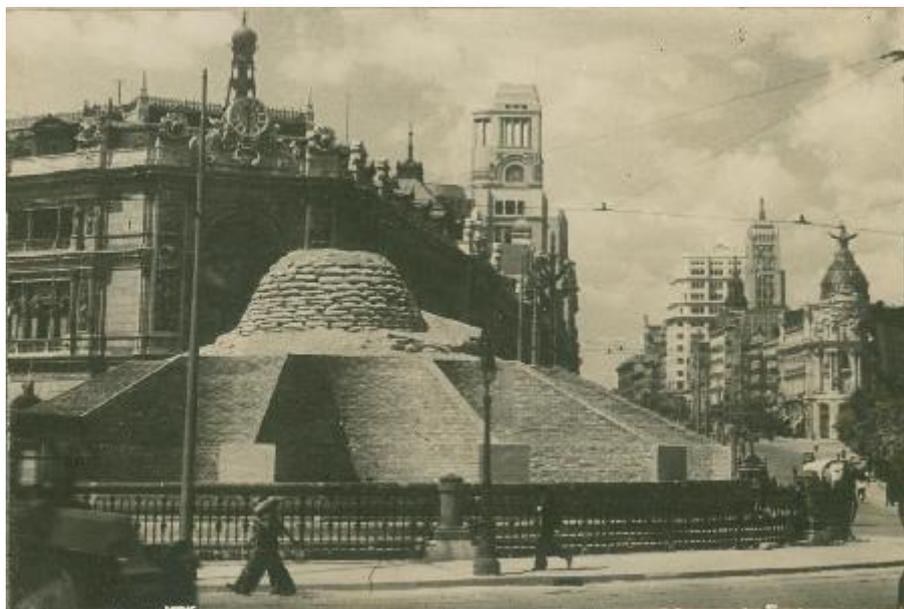


FIG 2. Protección de monumentos de Madrid frente a los bombardeos del bando sublevado.

LINO VAAMONDE, J., *Fuente de Cibeles, ya protegida*, Fotografía, Madrid, 1936-1939, Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, DV-F.05.03.05.



FIG 3. Transporte de obras de arte a Valencia.

LINO VAAMONDE, J., *Transporte de la "Junta Delegada del Tesoro Artístico" para el traslado de obras de arte*, Fotografía, 1936-1939, Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, DV-F.08.10.00.



FIG 4. San Francisco el Grande (Madrid) usado como depósito de obras de arte de la Junta de Incautación y Defensa del Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil.

MORENO, V., *Madrid. Nave central de San Francisco el Grande con los objetos en ella guardados por la junta delegada*, Fotografía, Madrid, septiembre de 1937, Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, 35015_B.



FIG 5. Fachada del Palacio.

ANÓNIMO, *Alzado de la fachada principal del Palacio del duque de Liria en Madrid*, Dibujo, 1850, Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España (BNE), DIB/15/86/9.



FIG 6. El XVII duque de Alba y su mujer (h. 1936-1939).

VIDAL, L., *Don Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó y su esposa Doña María del Rosario de Silva y Guturbay, Duques de Alba*, Fotografía, 1936-1939, Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España (BNE), GC-CAJA/121/4.



FIG 7. Traslado de las obras de Liria durante la Guerra Civil. En fotografía, uno de los cuadros del Salón de pintura italiana.

CANALES MARÍ, *Evacuación de obras del Palacio de Liria y Museo del Prado y exposición en Valencia de obras de arte evacuadas*, Fotografía, 1936-1939, Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España (BNE), GC-CARP/151.



FIG 8. El exterior del Palacio tras el incendio de 1936.

LINO VAAMONDE, J., *Palacio de Liria*, Fotografía, Madrid, 1936, Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, DV-F.07.07.00.



FIG 9. Interior del palacio destruido en 1936. Salón árabe (s. XIX).

FOTO MAYO, *Edificios singulares de Madrid bombardeados. Palacio de Liria*, Fotografía, Madrid, 1936, Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España (BNE), GC-CAJA/109/77.



FIG 10. Piezas acumuladas en el jardín en 1936. En el suelo se aprecia el busto del XIV duque de Alba (Bartolini, h. 1820).

FOTO MAYO, 1936, *Edificios singulares de Madrid bombardeados. Palacio de Liria*, Fotografía, Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España (BNE), GC-CAJA/109/77.



FIG 11. Escalera del Palacio de Liria derrumbada tras el bombardeo de 1936.

FOTO MAYO, *Efecto de los bombardeos en Madrid. Palacio de Liria*, Fotografía, Madrid, 1936, Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España (BNE), GC-CARP/77/4.



FIG 12. Escalera derrumbada, tras el bombardeo de 1936, sobre las esculturas de la *Marquesa de Ariza* (Álvarez Cubero, 1817-1819) y *Venus* (Antonio Solá, 1840).

FOTO MAYO, *Efecto de los bombardeos en Madrid. Palacio de Liria*, Fotografía, Madrid, 1936, Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España (BNE), GC-CARP/77/4.



FIG 13. Visita de Kenyon y Mann al Palacio de Liria después del bombardeo de 1936.

LINO VAAMONDE, J., *Visita de Kenyon y Mann al Palacio de Liria. Madrid*, Fotografía, 1936, Madrid, Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, DV-F.03.01.02.



FIG 14. Exposición en el Colegio del Patriarca de Valencia. En primer término, el *Retrato del XVII duque de Alba* (Zuloaga, 1918).

CANALES MARÍ, *Evacuación de obras del Palacio de Liria y Museo del Prado y exposición en Valencia de obras de arte evacuadas*, Fotografía, Valencia, 1936-1939, Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España (BNE), GC-CARP/151.



FIG 15. Exposición en el Colegio del Patriarca de Valencia. En el centro, *El emperador Carlos V y la emperatriz Isabel de Portugal* (Rubens, copia de Tiziano, h. 1628).

CANALES MARÍ, *Evacuación de obras del Palacio de Liria y Museo del Prado y exposición en Valencia de obras de arte evacuadas*, Fotografía, Valencia, 1936-1939, Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España (BNE), GC-CARP/151.



FIG 16. Exposición en el Colegio del Patriarca de Valencia. A la izquierda, *La Duquesa de Alba de blanco* (Goya, 1795). A la derecha, *Retrato de la marquesa de Lazán* (Goya, 1808).

CANALES MARÍ, *Evacuación de obras del Palacio de Liria y Museo del Prado y exposición en Valencia de obras de arte evacuadas*, Fotografía, Valencia, 1936-1939, Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España (BNE), GC-CARP/151.



FIG 17. Exposición en el Colegio del Patriarca de Valencia. En primer término, *Artemisa antes de beber las cenizas de Mausolo* (Gérard Seghers, h. 1612-1615).

LINO VAAMONDE, J., *Exposición Alba*, Fotografía, Valencia, 1936-1939, Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, DV-F.01.17.00.

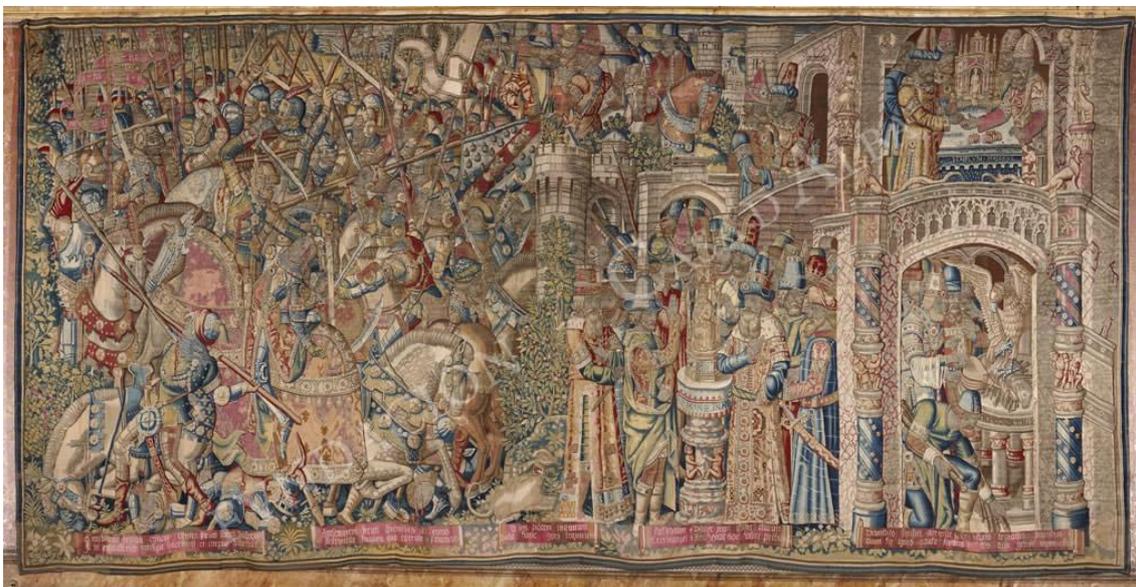


FIG 18. Pasquier Grenier de Tournai, *La batalla de las amazonas contra los griegos y muerte de la reina Pantasilea* (s. XV), tapiz, Fundación Casa de Alba.



FIG 19. Maestro de la Virgen inter Virgines, *La Anunciación con el I duque de Alba* (h. 1470-1510), óleo sobre tabla, Fundación Casa de Alba.



FIG 20. Tiziano o Antonio Moro, *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba* (s. XVI), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 21. Tiziano, *La Última Cena* (s. XVI), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 22. Perugino, *Adoración del Niño o Natividad* (s. XVI), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 23. Palma "El Viejo", *Personaje desconocido* (h. 1527-1528), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 24. Carlo Maratta, *La Virgen con el Niño* (h. 1700), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 25. El Greco, *Cristo en la Cruz* (s. XVI), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 26. Diego Velázquez (atr.), *La Infanta Margarita* (s. XVII), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 27. Pieter Paul Rubens (copia de Tiziano), *El emperador Carlos V y la emperatriz Isabel de Portugal* (h. 1628), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 28. Jan Van Goyen, *Paisaje con bosque y valle* (h. 1630), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 29. Anónimo inglés, *María Estuardo, reina de Escocia* (1578), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 30. Louis-Michel van Loo, *Don Jacobo Fitz-James Stuart y Colón, III duque de Berwick y de Liria* (s. XVIII), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 31. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Felipe V imponiendo el Toisón de Oro al mariscal de Berwick* (1818), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 32. Anton Raphael Mengs, *Autorretrato* (h. 1760), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 33. Anton Raphael Mengs, *Don Fernando de Silva Álvarez de Toledo, XII duque de Alba* (1773-1776), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 34. Francisco de Goya, *La Duquesa de Alba de blanco* (detalle) (1795), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 35. Francisco de Goya, *La marquesa de Lazán* (1808), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 36. Franz Xaver Winterhalter, *Doña María Francisca de Sales Portocarrero, XV duquesa de Alba* (h. 1853), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 37. Franz Xaver Winterhalter, *La Emperatriz Eugenia, Gallorum Imperatrix* (1862), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 38. Federico de Madrazo, *Doña María del Rosario Falcó* (1873), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 39. Raimundo de Madrazo, *Doña María del Rosario Falcó* (princ. s. XX), óleo sobre lienzo, Fundación Casa de Alba.



FIG 40. Juan Adán, *María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba* (h. 1795), mármol, Fundación Casa de Alba.



FIG 41. Antonio Solá, *Meleagro* (h. 1818), mármol, Fundación Casa de Alba.



FIG 42. Lorenzo Bartolini, *Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva, XIV duque de Alba* (h. 1829), mármol, Fundación Casa de Alba.



FIG 43. Alexandre-Victor Lequien, *La emperatriz Eugenia de Montijo* (1870), mármol, Fundación Casa de Alba.



FIG 44. Mariano Benlliure, *Jacobo Fitz-James Stuart, X duque de Berwick y XVII duque de Alba* (1918), bronce, Fundación Casa de Alba.



FIG 45. *Arca* (s. XVII), México, Madera, carey, hueso y plata, Fundación Casa de Alba.



FIG 46. *Mesa de servicio tipo guerdón* (h. 1830), Francia, Bronce patinado y bronce dorado con tapa de porcelana, Fundación Casa de Alba.



FIG 47. Escalera principal. Al fondo, el *Repostero Gelves* (1680-1690). En la hornacina a la derecha, *Afrodita Genetrix* (anónimo tardo-helenístico).

Fotografía: Fundación Casa de Alba.



FIG 48. Salón italiano. A la izquierda arriba, *Arcángel Gabriel* (Sirani, h. 1660) y *La Última Cena* (Tiziano, h. 1550-1555). Al fondo, *La Virgen con el Niño* (Maratta, h. 1700), *San Juan Bautista Niño* (escuela de Leonardo da Vinci, s. XVI), *La Virgen adorando al Niño* (Albertinelli, s. XVI) o *La Virgen y el Niño, San Juan y dos santos* (Previtali, 1515-1520).

Fotografía: Fundación Casa de Alba.



FIG 49. Salón Flamenco. Al frente abajo, *Felipe IV* (Rubens, h. 1628), *Doble retrato de Carlos V y la emperatriz Isabel* (Rubens, h. 1628) y *El Gran Duque* (Willem de Key, s. XVI); a la derecha arriba, *Retrato de chico* (Cornelis de Vos, 1635).

Fotografía: Fundación Casa de Alba.



FIG 50. Salón español. Primera fila de izquierda a derecha: *Santo Domingo de Guzmán* (Zurbarán, h. 1635-1640), *La Infanta Margarita* (atr. Velázquez, 1653) y *Cristo en la Cruz* (El Greco, s. XVI). A la derecha, *Venus y Marte* (Lavinia Fontana, s. XVI).

Fotografía: *El País*. "El interior del Palacio de Liria, en imágenes", 17 de septiembre de 2019.
https://elpais.com/elpais/2019/09/16/album/1568633155_834885.html.



FIG 51. Salón del Gran Duque. En el centro, *Busto del III Duque* (Pompeo Leoni, s. XVI) y *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba* (Tiziano o Antonio Moro, s. XVI); y a la derecha, *La Anunciación con el I duque de Alba* (Maestro de la Virgo inter Virgines, s. XV). En la hornacina, *El Gran Duque matando a la Hidra con las cabezas de los enemigos de Felipe II* (anónimo flamenco, h. 1570). En las paredes, tapices de la serie de la *Batalla de Jemmingen* (2ª mitad. S. XVI).

Fotografía: Fundación Casa de Alba.



FIG 52. Sala de la Duquesa de Alba o de Goya. Al fondo, *Fernando de Silva Álvarez de Toledo, XII duque de Alba* (Mengs, 1773-1776), *La Duquesa de Alba de Blanco* (Goya, 1795) y *Mariana de Silva y Sarmiento, duquesa de Huéscar* (Mengs, 1773-1776).

Fotografía: Fundación Casa de Alba.



FIG 53. Salón Zuloaga. De izquierda a derecha, *María del Rosario de Silva y Gurtubay, XVII duquesa de Alba* (Zuloaga, 1921), *Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, XVII duque de Alba* (Zuloaga, 1918) y *Retrato ecuestre de María del Rosario Cayetana Fitz-James Stuart y de Silva, XVIII duquesa de Alba* (Zuloaga, 1930).

Fotografía: *El País*. “El interior del Palacio de Liria, en imágenes”, 17 de septiembre de 2019.
https://elpais.com/elpais/2019/09/16/album/1568633155_834885.html.



FIG 54. Comedor. En las paredes, tapices de Gobelinos de la serie de las *Nuevas Indias* (s. XVIII).

Fotografía: Fundación Casa de Alba.

9. BIBLIOGRAFÍA

ALTED VIGIL, A., “La cultura como cauce de propaganda ideológica durante la guerra civil española (1936-1939)”, *Cuenta y razón*, nº21, 1985.

ALTED VIGIL, A., *Política del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil española*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

ÁLVAREZ LOPERA, J., “Realidad y propaganda: el patrimonio artístico de Toledo durante la Guerra Civil”, *Cuadernos de arte e iconografía*, nº6, 1990, pp. 91-108.

ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española (1)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española (2)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

ARGERICH FERNÁNDEZ, I. y ARA LÁZARO, J. (ed.), *Arte protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Museo Nacional del Prado e Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid, 2009.

AVILÉS FARRÉ, J., “Un Alba en Londres: la misión diplomática del XVII duque (1937-1945)”, *Historia Contemporánea*, nº 15, 1996, pp. 163-178.

AZCUE BREA, L., “Una aproximación a la colección de escultura del Palacio de Liria”, en *Colección Casa de Alba*, Junta de Andalucía y Consejería de Cultura, 2009.

BARRIOS ROZÚA, J.M., “Las destrucciones iconoclastas durante la Guerra Civil y su papel en la propaganda franquista”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, nº28, 2008, pp. 185-200.

BERNAL LÓPEZ-SAN VICENTE, A., “Arquitecturas efímeras y escenografías de propaganda franquista durante la guerra civil española”, *Archivo español de Arte*, nº362, 2018, pp. 159-174.

BOLAÑOS ATIENZA, M. y CABAÑAS BRAVO, M. (dir.), *En el frente del arte: Ricardo de Orueta 1868-1939*, Acción Cultural Española, Madrid, 2014.

CABAÑAS BRAVO, M., “La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)”, *Archivo español de arte*, nº 326, 2009, págs. 169-193.

CASANOVA, J. y PRESTO, P. (coord.), *La Guerra Civil española*, Pablo Iglesias, Madrid, 2008.

CHACEL, R., *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Cátedra, Madrid, 1980.

CHECA CREMADES, F. (ed.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016.

CHUECA GOITIA, F., “La Guerra Civil”, *Cuenta y razón*, nº21, 1985, pp. 33-46.

COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.

COLORADO CASTELLARY, A., “Contribución al estudio de la salida delictiva de obras de arte al extranjero durante la Guerra Civil”, *Archivo Español de Arte*, 2017.

COLORADO CASTELLARY, A., *El Museo del Prado y la Guerra Civil: Figueras-Ginebra, 1939*, Museo del Prado, Madrid, 1991.

COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte: la odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Cátedra, Madrid, 2008.

COOB, C. H., “El agit-prop cultural en la guerra civil”, *Studia histórica. Historia contemporánea*, nº10-11, 1992-1993, pp. 237-249.

GAMONAL TORRES, M.A., “Arte de urgencia: aportaciones al debate crítico sobre el arte de propaganda en la Guerra Civil española”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 45, 2014, pp. 169-190.

GAMONAL TORRES, M.A., *Arte y Política en la Guerra Civil Española. El caso republicano*, Diputación de Granada, Granada, 1987.

HERNÁNDEZ BARRAL, J. M., “Muy antiguo y muy moderno: El XVII Duque de Alba y los nobles a principios del siglo XX”, en MORENO SECO, M., FERNÁNDEZ-SIRVENT, R. y GUTIÉRREZ LLORET, R. A., *Del siglo XIX al XXI, tendencias y debates*, 2019, pp. 537-552.

LAFUENTE FERRARI, E., *Goya en las colecciones madrileñas*, Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1983.

MARTÍN MARTÍN, F., *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1983.

- MOLINA GAITÁN, C., BESTUÉ CARDIEL, I. y GUTIÉRREZ CARRILLO, M.L., “La Catedral de Murcia como depósito de obras de arte durante la Guerra Civil. 1936-1939”, *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, nº 17, 2015, pp. 192-216.
- MONREAL Y TEJADA, L., *Arte y Guerra Civil*, La Val de Onsera, Huesca, 1999.
- PÉREZ CARRASCO, Y., *Patrimonio confiscado: la incautación y el éxodo de colecciones de arte privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Base, Barcelona, 2018.
- PITA ANDRADE, J. M., *El Palacio de Liria*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1959.
- PIZARROSO QUINTERO, A., “Intervención extranjera y propaganda. La propaganda exterior de las dos Españas”, *Historia y comunicación social*, nº6, 2001.
- PRESTON, P., *La Guerra Civil española*, Random House Mondadori, Madrid, 2006.
- SAMPEDRO ESCOLAR, J. L., *La casa de Alba: mil años de Historia y de leyendas: del obispo don Gutierre a la duquesa Cayetana*, La esfera de los libros, Madrid, 2007.
- SEVILLANO CALERO, F., “La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la Guerra Civil”, *Studia Histórica. Historia contemporánea* nº32, 2014 pp. 225-237.
- SIRUELA, J., *El Palacio de Liria*, Atalanta, Gerona, 2012.
- TOMÁS FERRÉ, F., “Guerra Civil española y carteles de propaganda: el arte y las masas”, *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, nº8, 2006.