

Gonzalo Redín Michaus

Tra l'antico e il nuovo regime: la collezione del XIV duca d'Alba, Carlos Miguel Fitz-James Stuart, un Grande di Spagna nell'esilio.

Carlos Miguel Fitz-James Stuart (Madrid, 1794 – Sion, 1835), VII duca di Berwick (fig. 1), ereditò il titolo di XIV duca d'Alba a soli 8 anni, dopo la morte nel 1802 della sua lontana parente, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo (1776–1802), ma ricevette solo parte del favoloso patrimonio artistico Alba, poiché i dipinti più noti erano stati venduti o regalati da chi lo aveva preceduto.¹

Carlos e sua madre, la marchesa di Ariza, che vediamo in questo ritratto firmato dal pittore napoleonico François-Joseph Kinson (fig. 2),² la cui effigiata non era stata finora identificata,³ furono tra i pochi grandi di Spagna che collaborarono con Giuseppe I Bonaparte quando Napoleone collocò suo fratello sul trono di Spagna. Abel Hugo racconta che nel baciamento del monarca celebrato nel Palazzo Reale di Madrid il primo gennaio del 1812, vide entrare con insultante sicurezza nella sala del trono un giovanotto, vestito come un semplice ussaro, che si mescolò tra i generali più importanti. Dal suo dolmano pendeva, però, la chiavettina d'oro che lo distingueva come ciambellano del re.⁴ Si trattava del giovane duca di Berwick e Alba, ed era stato nominato dal re sottotenente del reggimento degli ussari della Guardia Reale e «Gentilhombre de cámara con ejercicio».⁵ Poco dopo, a marzo, il duca partì verso la Francia in un convoglio dell'esercito invasore,⁶ e ad aprile fu presentato a Napoleone a Parigi come membro di una delegazione diplomatica, mentre la madre fu introdotta dalla Duchessa di Bassano, dama d'onore dell'imperatrice.⁷

Carlos rimase a Parigi fino a quando, nell'ottobre del 1814, iniziò un lungo viaggio di otto anni che lo portò in Francia, Svizzera, Austria ed Inghilterra, ma soprattutto in Italia, dove soggiornò a lungo a Firenze, Roma e Napoli.⁸ Anche se acquistò la maggior parte della sua collezione in questo periodo, specie tra il 1814–1818, non si può parlare propriamente di un *Grand Tour*, bensì di un esilio forzato a causa della sua collaborazione con la corte di Giuseppe I. Nei primi del 1817, Ferdinando VII di Spagna decise di punire la slealtà di Carlos,⁹ che ritornò a Madrid solo nel 1821, un anno dopo l'avvento del nuovo regime costituzionale da lui celebrato.

Nella Galleria dell'Accademia di Napoli si trovano due dipinti provenienti dallo studio del pittore belga Joseph Franque, che Raffaello Causa identificò come ritratti del Duca di Berry (figg. 3, 4).¹⁰ A mio parere, condiviso da Alba Irollo, che è arrivata per



Fig. 1 Lorenzo Bartolini, *Carlos Miguel Fitz-James Stuart, VII duca di Berwick e XIV duca d'Alba*, 1818, Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria



Fig. 2 François-Joseph Kinson, *María Teresa de Silva y Palafox, Marquesa de Ariza*, c. 1814, Collezione Privata

diverse vie alla medesima conclusione, si tratta invece del XIV duca d'Alba,¹¹ come si evince dal paragone con alcuni dei suoi ritratti noti. Causa descrisse l'effigiato come un «raffinato ed annoiato *dandy* capitato, come per caso, su di un campo di battaglia», una sorta di figurino alla moda che rifiuta i ritratti ufficiali, «meglio mostrarsi vestito alla borghese, poiché le guerre sono già finite e la Santa Alleanza ha vinto con l'aiuto di Dio e i legittimi sovrani possono respirare sui loro troni».¹² La Società Napoletana di Storia Patria custodisce un disegno in rapporto con questo ritratto (fig. 5),¹³ nel quale il giovane compare da ussaro, uniforme che, si ricordi, fu indossata da Carlos alla corte di Giuseppe I. Certo, ritrarsi così a Napoli ai tempi della Restaurazione non aveva alcun senso, per cui il duca scelse opportunamente un'immagine più borghese. Comunque sia, il duca non nascondeva le sue idee politiche a Napoli: il primo aprile del 1820 fece una festa clamorosa per celebrare la promulgazione della costituzione in Spagna.¹⁴ Fatto che sicuramente non piacque al re Ferdinando, che temeva che le libertà costituzionali arrivassero al suo regno – cosa che accadde pochi mesi dopo – e aveva visto come il Duca di Berry, erede al trono di Francia e marito di sua nipote, era appena stato assassinato.



Fig. 3 Joseph Franque, *Studio per il ritratto di Carlos Miguel Fitz-James Stuart, VII duca di Berwick e XIV duca d'Alba*, 1818, Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti



Fig. 4 Joseph Franque, *Carlos Miguel Fitz-James Stuart, VII duca di Berwick e XIV duca d'Alba*, 1818, Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti

Carlos costruì la sua collezione in un momento in cui, come notato da Urquizar e Vigara, lo statuto sociale ed estetico delle opere d'arte stava cambiando per la nobiltà spagnola, che combinava la difesa della tradizione con la risistemazione delle vecchie collezioni familiari e con la vendita di molti dei pezzi che le costituivano, apprezzati fino quel momento, soprattutto, per il loro carattere simbolico.¹⁵ A differenza dei suoi coetanei, il duca di Berwick e Alba si sforzò di mantenere intatto il patrimonio artistico familiare. Infatti, nel 1823 vendette solo due serie di arazzi, arte allora molto deprezzata in Spagna, ma per le quali ottenne un pingue beneficio di 179.000 franchi,¹⁶ e tentò di recuperare, senza successo, i più importanti dipinti della prestigiosa collezione Alba, che riteneva di dover ereditare per un fedecommesso stabilito dal VI Marchese del Carpio.¹⁷

Ma Carlos, educato in Europa dai 17 anni, capì soprattutto che il prestigio del lignaggio non era costruito solo sulla sua memoria, ma anche sul rinnovamento del suo splendore.¹⁸ Cacciato dalla corte spagnola, poteva mantenersi un certo protagonismo per via del suo mecenatismo. In una lettera destinata al segretario di stato del Re nel 1827, egli afferma che, nel corso dei suoi viaggi in Europa, aveva formato una collezione



Fig. 5 Joseph Franque, *Carlos Miguel Fitz-James Stuart, VII duca di Berwick e XIV duca d'Alba*, c. 1817, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria

allo scopo di creare una galleria pubblica a Madrid per gli artisti e gli *amateurs* spagnoli, in modo tale che potessero studiare i buoni modelli da imitare.¹⁹

La documentazione conservata nell'archivio della Casa de Alba,²⁰ e il fortunato ritrovamento di un libro contabile del duca che registra le sue entrate e le sue spese tra gennaio del 1816 e agosto del 1817, e tra gennaio e settembre del 1818²¹ (in tutto 17 mesi del periodo in cui costituì la parte più consistente della sua collezione) ci permette di precisare che egli acquistò 320 dipinti, di cui un terzo, 111, erano opera di artisti viventi, dai quali furono spesso comprati direttamente o commissionati.²² Per quanto riguarda la scultura, Carlos acquistò 35 statue (escludendo le riproduzioni di opere antiche), 22 delle quali erano opere contemporanee.

Questa nuova collezione fu creata in un contesto in cui lo splendore era fondato più sul gusto, che sul valore, piuttosto simbolico, delle vecchie collezioni ereditate.²³ Ma non solo. A nostro parere, il duca di Berwick e Alba fu il primo nobile spagnolo a capire come la commissione di dipinti che mostrassero la lealtà dei suoi antenati alla monarchia e alla fede cattolica poteva aiutarlo a legittimarlo in Spagna dopo il suo passato napoleonico. Così Carlos, VII duca di Berwick, volle ricordare il I duca di questo titolo in un dipinto commissionato a Ingres nel 1817, in cui Jacobo Fitz-James Stuart, figlio bastardo dell'ultimo re cattolico d'Inghilterra, riceve da Filippo V Borbone il Toson d'oro (fig. 6).²⁴ Una iscrizione su un acquerello relativo a quest'opera donato da Ingres a Poublon, uomo



Fig. 6 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Filippo V consegna il Tosone d'oro al I duca di Berwick*, 1818, Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria

d'affari del duca, afferma che la dignità fu concessa al militare per i suoi servizi nella Battaglia di Almansa,²⁵ citata nella piccola bandiera rossa della composizione, che ebbe luogo nel 1707, ma il Tosone fu consegnato nel 1704. La battaglia fu importante per l'affermazione di Filippo di Borbone come Re di Spagna durante la Guerra di Successione, e Carlos ordinò a Franque di raffigurare l'episodio in un dipinto che, purtroppo, non si è conservato.²⁶ E anche nel 1817, Carlos VII duca di Berwick, volle ricordare il I duca di Berwick, Jacobo Fitz-James Stuart, con una statua colossale in bronzo commissionata allo spagnolo Álvarez Cubero, della quale fu eseguito solo il gesso.²⁷

Il museo del pittore a Montauban custodisce un disegno che è stato identificato da Vigne come un «moine lisant», e nel cui verso, si può leggere «[...] tableaux a peindre [...] 2 pour publion / 2 pour le Duc d'albe. / ~~une pour Pastoret~~ / 1 pour le ministre de l'interieur / ~~1 pour la Duchesse d'albe~~».²⁸ Questo monaco è piuttosto intento a disegnare una *Madonna* e come evinto dalle sue fattezze e dalla iscrizione tombale trascritta nella parte superiore del disegno, si tratta di Fra' Angelico; inoltre, nel foglio si indica che «Ce portrait est dans le Cloitre». La decorazione del chiostro di Santa Maria Sopra Minerva

di Roma fu commissionata dal cardinale Torquemada, è stata attribuita sia a Antoniazio Romano che a Fra' Angelico.²⁹ Negli affreschi, distrutti nel Cinquecento, figuravano 34 episodi delle meditazioni Torquemada, accompagnati da un *monachus* o «contemplator».³⁰ È da supporre che una parte di essi fosse ancora conservata quando Ingres visitò il chiostro, e che uno raffigurasse proprio il monaco pittore. Le annotazioni di Ingres sul foglio indicano che avrebbe dovuto dipingere due quadri per il duca d'Alba, altri due per Poulton e uno per la duchessa d'Alba (quest'ultimo cancellato nella scritta) Rosalia Ventimiglia, sposata da Carlos nel febbraio del 1817. L'elenco conservato nell'Archivio Casa de Alba che segnala le date di acquisto o di commissione di 178 dipinti tra gennaio 1815 e settembre 1817 riferisce di tre dipinti commissionati a Ingres come «Sujet d'histoire».³¹ Si conservano diversi disegni di Ingres che documentano l'intenzione dell'artista di ambientare in modo storico la raffigurazione dell'episodio del I duca di Berwick mentre riceve il Toson d'oro. La cerimonia era un tema raramente raffigurato; di fronte alla mancanza di riferimenti vicini, Ingres prese come modello compositivo gli arazzi della *Storia di Luigi XIV* tessuti secondo i cartoni di Le Brun, come *L'Udienza al Cardinale Chigi*.³² Come è ovvio, l'interno ha poco di spagnolo e non rappresenta il Palazzo del Pardo, dove ebbe luogo la cerimonia. Infatti, alcuni dettagli come i troni, copiati da quello di Luigi XIV conservato a Versailles, dimostrano che Ingres ambientò la sua ricostruzione molti anni prima dei fatti, ai tempi del Re Sole. Solo la presenza di Carlo II di Asburgo permette di situare l'episodio in Spagna. Il suo ritratto, in fondo, sul trono reale, ripete quello che raffigura l'ultimo degli «Austrias» nel «Salón de los espejos» dell'Alcázar de Madrid.³³ In rapporto con esso è un disegno non identificato conservato nel Musée Ingres che copia parte del ritratto di *Carlo II con bastone e Mariana de Austria* di Sebastián Herrera Barnuevo, oggi in collezione privata.³⁴ Certo, l'ubicazione del ritratto del monarca spagnolo sul trono reale non è casuale, poiché era zio di Filippo V, e l'aveva nominato come suo successore nel suo ultimo testamento.

Il secolare servizio degli Alba alla corona e al cattolicesimo fu ricordato da Carlos in un dipinto ordinato a Ingres sempre nel 1817 che celebrava il momento in cui il Granduca Fernando Álvarez de Toledo ricevette lo stocco e il galero papale dal vescovo di Bruxelles,³⁵ distinzione concessa da Pio V al Granduca per la sua difesa della fede cattolica nel 1566. Conosciamo la composizione iniziale grazie a un disegno di presentazione in cui Alba, piuttosto che ricevere i doni dal vescovo, sembra prendere la spada per conto suo e nominare cavaliere il prelado; Ingres, che detestava la figura del Granduca, ancora segnato dalla «Leyenda negra», cambiò il tema, la composizione, e l'orientamento della tela, come si può vedere nella stampa di Reveil e nell'opera stessa, mai finita. Inoltre sostituì la figura del Granduca in primo piano con un diacono, e la mise in fondo a presiedere il Consiglio dei tumulti, dipinto in un simbolico rosso sangue in mezzo alla testata del duomo di Bruxelles.³⁶ Comunque sia, se è vero che il soggetto del duca d'Alba fu detestato dal pittore francese, è pur vero che questi pensò in qualche momento di ottenere un altro incarico da Carlos, oppure dalla sua sorellastra, Elena



Fig. 7 Madame Servières, *Luigi XIII e Mademoiselle Lafayette*, 1817, Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria

Palafox y Silva, alla quale è dedicato un disegno raffigurante *Santa Elena con la croce* conservato nel Fogg Art Museum, datato 1817.³⁷

Carlos affidò a Ingres un altro dipinto, mai eseguito, a ricordo dell'assoluta fedeltà dei suoi predecessori alla monarchia: *Bernardo de Cabrera, I conte de Modica, restaura nel trono il re Martino d'Aragona*.³⁸ Cabrera rischiò la vita e impiegò tutte le sue risorse per ristabilire il re sul trono siciliano; in cambio ricevette, tra altri doni, la contea di Modica. Alla morte della duchessa d'Alba nel 1802, il territorio fu sequestrato; nel 1813 Carlos diresse al parlamento siciliano una memoria a giustificare il suo diritto sulla contea, ma solo nel 1816 il re Ferdinando accondiscese alla sua proposta.³⁹ In quel momento il duca incaricò il pittore torinese Antonio Calliano di un grande ritratto del I Conte di Modica.⁴⁰ Calliano, che poco prima era stato al servizio di Gioacchino Murat,⁴¹ dipinse per il duca due ritratti e alcune decorazioni per la cappella del suo palazzo a Madrid.⁴²

Nel 1818 il duca acquistò un dipinto di Madame Servières, medaglia d'oro nel salone parigino un anno prima, *Luigi XIII e Mademoiselle Lafayette* (fig. 7),⁴³ pagato 2000



Fig. 8 Giuseppe Bezzuoli,
Madonna della Misericordia,
1817, Sevilla, Fundación Casa
de Alba, Palacio de las Dueñas

franchi,⁴⁴ che ricordava un antenato dell'appena restaurato Luigi XVII. Si trattava di un inoffensivo episodio a ricordo della bonomia dell'antenato di Luigi XVIII, in cui il monarca e la sua amica aiutavano una disperata anziana. Molto più drammatici furono i due dipinti – *l'Ultima confessione* e *la Decapitazione di Maria Stuarda* – che Carlos commissionò nel 1817 a Louis Nicolas Lemasle,⁴⁵ autore anche di un piccolo ritratto del nobile.⁴⁶ Decapitata per ordine di Isabella d'Inghilterra, Maria era per i protestanti un'adultera capace di sposare l'assassino di suo marito ed una eterna intrigante contro la monarchia inglese, ma per i cattolici era allo stesso tempo regina e martire. Carlos era discendente della regina, che ai tempi della Restaurazione era paragonata in Francia ai due grandi martiri della corona assassinati nella Rivoluzione, Luigi XVI e Maria Antonietta,⁴⁷ e faceva bene a ricordare la sua antenata.

Si ignorano le dimensioni dei dipinti di Lemasle, ma il duca ordinò a Gaspare Landi una grande tela di 5×3 metri che rappresentava la partita di Maria Stuarda dalla Francia, e che doveva essere pagata ben 10.000 franchi.⁴⁸ Finita nel 1822, nel 1843 rimaneva a Roma nelle mani del figlio del pittore.⁴⁹ Landi non fu l'unico pittore italiano del suo



Fig. 9 Charles Thévenin, *Arrivo di Maria Stuarda in Scozia*, non finito, c. 1818, Paris, Musée du Louvre

tempo ammirato da Carlos: nel 1818 egli pagò a Pietro Benvenuti 3360 franchi per *Ettore rimprovera Paride per la sua mollezza*,⁵⁰ e acquistò una *Madonna della Misericordia* di Giuseppe Bezzuoli (fig. 8), astro nascente della pittura fiorentina.⁵¹

Sempre intorno al 1818 in *pendant* con la tela commissionata a Landi, il duca commissionò a Charles Thévenin, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, un quadro delle medesime dimensioni raffigurante l'arrivo di Maria Stuarda in Scozia (fig. 9). Non finito e mai messo in rapporto con il mecenate spagnolo, il dipinto si trova nel Museo del Louvre,⁵² dove se ne conserva anche un disegno di composizione.⁵³ Vi compare in primo piano un giovane abbigliato come un giacobita, con il *kilt* scozzese, che potrebbe essere lo stesso Carlos che, si ricordi, era uno Stuart.

Lo scultore spagnolo José Álvarez Cubero eseguì almeno sei opere, tra cui una statua della marchesa di Ariza seduta e alcuni ritratti per il duca, che lo considerava il migliore scultore vivente dopo Canova, addirittura superiore in alcune opere.⁵⁴ Anche se si trova solo un pagamento di 1080 franchi all'andaluso nel succitato libro dei conti,⁵⁵ Álvarez Cubero fu l'artista favorito del nobile; questi venne infatti denunciato nel 1829 dagli eredi dello scultore, che si dicevano creditori di ben 74.000 franchi.⁵⁶



Fig. 10 Lorenzo Bartolini, *Carlos Miguel Fitz-James Stuart, VII duca di Berwick e XIV duca d'Alba*, 1818, Firenze, Galleria dell'Accademia

Il duca pagò a Lorenzo Bartolini almeno 9.490 franchi.⁵⁷ Si trattava, soprattutto, di ritratti, tra cui si conserva un busto che raffigura il duca molto idealizzato (fig. 1),⁵⁸ come si può comprovare paragonandolo con un disegno anonimo attribuito allo scultore che, a nostro avviso, raffigura proprio il nobile spagnolo, senza nascondere i suoi difetti fisici.⁵⁹ Azcue ha pubblicato un gesso custodito nella Galleria dell'Accademia di Firenze molto diverso rispetto al ritratto in marmo che, come da lei notato, dovette essere eseguito sulla base di un altro gesso.⁶⁰ A nostro parere, esso sarebbe quello conservato nella stessa istituzione, tra i ritratti non identificati, con attribuzione a R. Lari, collaboratore del Bartolini (fig. 10).⁶¹

A dimostrazione del suo gusto internazionale, Carlos volle acquistare opere dei boristi di scultura dell'Accademia di Francia a Roma, diretta da Thevenin: così comprò *La Ninfa Eco* del francese Paul Lemoyne Saint-Paul,⁶² un *Narciso* di Jean-Pierre Cortot (sicuramente quello di recente restaurato a Villa Medici)⁶³ e l'*Ulisse* di Louis Petitot, stimato 10.000 franchi, che figurò nel salone parigino del 1819 come opera di proprietà del duca.⁶⁴ Dal 1827 si trova a Fontainebleau; secondo Lami fu donato dallo spagnolo all'amministrazione della *Liste Civile*, cioè, i beni concessi dallo stato al re di Francia.⁶⁵ Questo fa pensare che Carlos tentò d'inserirsi nella corte di Luigi XVIII dopo il fallimento del regime costituzionale in Spagna. Stupisce però questa possibile donazione poiché abbiamo notato che nel 1823 la scultura di Petitot, l'opera di Lemoyne Saint-

Paul e altre due statue di proprietà del duca, un *Giacinto in riposo* e un *Amore* dell'olandese Mathieu Kessels, erano in vendita a Parigi nella galleria Musée Européen di un certo Cavaliere Mauco.⁶⁶ Due anni prima Poublon, il principale agente del duca, aveva formato una società con Mauco allo scopo di vendere opere d'arte.⁶⁷ Non erano però i soli pezzi della collezione di Carlos a disposizione dei compratori in quella galleria; si può notare che i primi 33 numeri del suo catalogo corrispondono, anche in ordine, ai 36 dipinti riferiti in un elenco di quadri venduti dal pittore Lethière allo spagnolo.⁶⁸ A queste opere si possono aggiungere altri dipinti, come «La vierge et l'Enfant Jésus, sur un fond d'or, tableaux curieux pour l'histoire de l'art à sa renaissance» (con numero di catalogo 425 della vendita in asta giudiziaria di molte delle opere del succitato catalogo un anno dopo), che sicuramente è la stessa opera acquistata da Carlos a Firenze e oggi al Museo del Prado.⁶⁹

Se prestiamo attenzione alla pittura antica, la raccolta di Carlos riflette il *Goût Orlean*s e il gusto enciclopedico del *Musée Napoleon*. Nel patrimonio artistico dei Berwick spiccava la galleria dei ritratti familiari. Carlos, si è detto, a malapena ereditò pochi dipinti della pinacoteca Alba.⁷⁰ In essa si trovava la famosa *Madonna d'Alba* di Raffaello, che egli tentò di recuperare, e che la XIII duchessa di questo titolo regalò al ministro Godoy ai primi dell'Ottocento.⁷¹ Forse il duca la tenne presente quando acquistò a Napoli, nel 1816, da Antonio Calliano, una *Madonna* «creduta di Raffaele» per 9.000 franchi.⁷²

I giornali di viaggio scritti dal duca rivelano che, per lui, Raffaello, Canova e la scultura antica rappresentavano l'apice dell'arte. Eppure egli s'interessò anche ai Primitivi, che conobbe per prima volta a Parigi e poi a Firenze, fatto eccezionale per un collezionista spagnolo. Nella capitale toscana comprò nel 1817 dipinti attribuiti a Perugino, Cosimo Rosselli e Fra' Angelico. A quest'ultimo erano assegnati un presunto autoritratto, una miniatura e la *Madonna* oggi al Prado, per la quale il duca sborsò 448 franchi,⁷³ mentre ne spese altri 336 per un frammento di predella assegnato a Masaccio.⁷⁴ Si tratta di somme discrete, in linea con quanto pagato in genere per queste opere, che si trovano tra quelle più basse sborsate dal duca per l'acquisto di dipinti e riflettono, comunque, il suo interesse per questo periodo della storia dell'arte, allora tenuto in scarsa stima.

Oltre allo stesso Ingres e al pittore Charles-Xavier Fabre,⁷⁵ ambedue interessati ai Primitivi, anche la madre del duca, María Teresa de Silva y Palafox (fig. 2), che possedeva una miniatura attribuita a Fra' Angelico,⁷⁶ dovette influire sul gusto di suo figlio. La marchesa d'Ariza era una donna di gusto ampio, come si evince dalle considerazioni scritte nel suo giornale di viaggio: a Padova visitò, vicino alla chiesa degli Eremitani «una capilla antigua que tiene unos frescos hermosos del tiempo antiguo», sicuramente la Cappella Scrovegni di Giotto, ma aveva anche la capacità di apprezzare opere d'arte che riteneva brutte, come i mosaici della Basilica di S. Marco, «meritorios por su antiguedad».⁷⁷

Uscito dalla Spagna a 17 anni, il duca non era affatto interessato alla pittura del suo paese: solo 12 dipinti spagnoli si annoverano nella sua nuova pinacoteca di arte antica.⁷⁸ Carlos fu un'eccezione assoluta nel collezionismo spagnolo durante il regno di Ferdinando VII (1814–1833), quando la pittura spagnola del rinascimento e del barocco costituiva spesso il 40 % dell'insieme, ma l'arte contemporanea mai superava il 10 % del totale.⁷⁹ Il suo interesse verso l'arte contemporanea è notevole anche in ambito europeo. Nel caso dell'imperatrice Josephine, due terzi della sua pinacoteca erano opera di artisti viventi, mentre nella piccola ma scelta pinacoteca del duca di Blacas, ne costituivano quasi la metà.⁸⁰ Questi e altri collezionisti invertirono la solita tendenza di privilegiare l'arte moderna su quella contemporanea. Come notato da Sécherre, tale tendenza fu sviluppata da alcuni banchieri parigini, forse in concomitanza con l'apertura del *Musée du Luxembourg* nel 1818, unico dedicato in Europa a artisti viventi.⁸¹ Carlos frequentò Blacas,⁸² e forse non è una mera coincidenza il fatto che tutti gli artisti rappresentati nella pinacoteca di questi fossero anche presenti nella collezione di Carlos, incluso l'ancora poco conosciuto Ingres.

Nel luglio del 1821 Jean Luc Barbier-Walbonne (Nîmes, 1769–Passy 1860), allievo di David, collaboratore di Gérard, e noto soprattutto come ritrattista, informava il duca che aveva finito per lui il dipinto *Pesca napoletana*, di misure 291×356 cm.⁸³ La tela fu presentata come opera di proprietà di Carlos nel salone di Parigi del 1822, e fu sicuramente la sua ultima commissione importante.⁸⁴ Landon la riproduce e commenta nei suoi *Annales*, spiegando che una scena di genere non meritava il formato proprio delle azioni più nobili, e notava la presenza di un misterioso personaggio coperto che non aveva niente a che vedere con la pesca: un militare che alcuni avevano identificato con «l'illustre fuggitivo», e che secondo il *Journal de Paris* era per alcuni il generale Guglielmo Pepe.⁸⁵ Cioè, il protagonista della Rivoluzione napoletana del 1820 e fermo difensore della promulgazione nel regno della Costituzione spagnola del 1812. Purtroppo non è possibile capire dalla traduzione lineare del dipinto eseguita in stampa se, in effetti, si trattasse del generale siciliano, ma anche se nei saloni di quegli anni non si trova alcuna pittura di genere in questo grande formato, la sua commissione non deve essere vista proprio come una mera eccentricità del duca. Come notato dalle fonti del tempo, l'inclusione del misterioso personaggio non è certamente gratuita,⁸⁶ e bisogna tenere conto che Carlos era un convinto liberale, anche se «moderato»; nell'aprile del 1820 aveva dato una grande festa a Napoli per celebrare la promulgazione della Costituzione in Spagna, e, addirittura, aveva chiesto al suo segretario a Madrid l'esecuzione di una pianta dettagliata delle nuove «cortes» spagnole con l'ubicazione di tutti i loro membri, per richiesta di un ministro del nuovo governo napoletano.⁸⁷ Inoltre, partecipò a diverse iniziative tese a riscattare la memoria di quanti si erano distinti nella difesa dei valori libertari, e appena arrivato a Madrid nel 1821 s'iscrisse alla *Milicia Nacional*, creata per difendere l'ordine costituzionale.⁸⁸

Si è sempre detto che la passione collezionistica del duca motivò il suo fallimento nel 1824,⁸⁹ ma come spiegato dall'amministratore di Carlos a Madrid, l'instabile situazione politica di Spagna durante il Triennio liberale (1820–1823) non aveva permesso di ricavare nemmeno la terza parte delle spese del duca e della sua famiglia.⁹⁰ Il libro dei conti registra tra gennaio 1816 e settembre 1818 un esborso che arrivò alla cifra di 1.185.814 franchi, di cui circa la sesta parte, 208.914 franchi, fu impiegata nell'acquisto di oggetti artistici.⁹¹ Ma altri documenti rivelano che nello stesso periodo si spesero almeno 119.320 franchi nell'acquisto di 78 dipinti da Poublon e dal pittore Lethière.⁹² Cioè, nel suddetto intervallo di soli 29 mesi furono spesi nell'acquisto di opere d'arte non meno di 328.234 franchi, perciò l'affermazione del XVII duca d'Alba all'inizio del xx secolo – prima che un incendio distruggesse parte dell'archivio familiare – secondo cui Carlos aveva speso circa due milioni di reali, circa 500.000 franchi, per la sua passione collezionistica, non è esagerata.⁹³ Non conosciamo la fonte di questo calcolo, ma visto che abbiamo notizie precise di soli 29 mesi della sua campagna di acquisti, è molto probabile che la cifra sia anche superiore, poiché abbiamo notizia di ulteriori opere delle quali non si conosce il prezzo pagato.

Purtroppo, solo circa la metà della nuova collezione arrivò in Spagna. Il crollo finanziario del duca nel 1824 fece sì che parte di essa servisse a pagare i molti suoi creditori, ma le sue scelte ci parlano di un collezionista cosmopolita, lontano dalle vecchie pratiche dei suoi coetanei spagnoli, ancora legati ai modi del secolo precedente.

- 1 Vedasi, soprattutto, M. Barcia, *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Alba*, Madrid, Tipografía de la revista Archivo, Biblioteca y Museos, 1911, pp. xii–xiv, 254–258; J. Fitz-James Stuart y Falcò, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1924, pp. 12–14; J. M. Pita, *Colecciones artísticas de la Casa de Alba. Catálogo de pinturas, por José Manuel Pita Andrade con inclusión de los datos aprovechables del de D. Angel M. Barcia*, 1, Madrid 1960 (consultabile in Archivo Casa de Alba, Palacio de Liria, Madrid), p. 371–372; M. Mena Marqués, G. Mühle Maurer, *Duquesa de Alba. «Musa» de Goya*, Madrid, El Viso, 2006, pp. 242–243. L. De Frutos Sastres, *Las colecciones de Alba en el Palacio de Liria*, in *Colección Casa de Alba*, catalogo della mostra, Sevilla, Museo de Bellas Artes, 2009–2010, Madrid 2009, pp. 53–58; A. Urquizar, *Las obras de arte en la supresión de los mayorazgos: el debate parlamentario y el pleito por la testamentaria de la XII duquesa de Alba (1802–1844)*, in «Boletín de arte», 37, 2016, pp. 203–211. Inoltre: J. Fitz-James Stuart, *Retratos de familia*, in J. Molins, *El arte de coleccionar*, Valencia 2003, pp. 46–49; A. Papa, *Don Carlos Miguel e l'Italia. Alle origini della raccolta di dipinti italiani nella Collezione dei Duchi di Berwick e Alba*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore E. M. Dal Pozzolo, 2004–2005; B. Cacciotti, *Viaggiatori spagnoli in Italia. I diari di viaggio di Don Carlos Miguel, VII duca di Berwick e XIV di Alba*, in *Il turismo culturale in Italia fra tradizione e innovazione*, atti del convegno, Roma 2003, a cura di A. Pasqualini, Roma, Società geografica italiana, 2005, pp. 119–140; A. Papa, *Don Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silvia, i suoi viaggi in Italia e i suoi acquisti d'arte*, in «Studi tizianeschi», 5, 2007, pp. 138–150; E. Maria Dal Pozzolo, *L'Ultima cena di Tiziano e altri dipinti veneti del Cinquecento in Palazzo Liria a Madrid*, ivi, pp. 112–137; A. Papa, *El Grand Tour de un duque de Alba*, in *Colección Casa de Alba*, cit., pp. 81–101; B. Cacciotti, *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, pp. 27–38; J. García Sánchez, *Los círculos artísticos y la colección de pintura y de escultura moderna* in Cacciotti, *El XIV duque de Alba*, cit., p. 131; F. Checa, *La pinacoteca del Palacio de Liria: tres siglos de coleccionismo aristocrático*, in *El Palacio de Liria*, a cura di J. Siruela, Girona, Atalanta, pp. 135–208.
- 2 Aste Bonhams and Butterfields, Los Angeles, 14. 05. 2003, lotto 1005 (olio su tela, 190,5×164,5 cm) e Sotheby's Paris, 02. 12. 2003, lotto 27.
- 3 Il paragone con due miniature custodite nel Palacio de Liria (Inv. M59 e M60) che raffigurano la marchesa e che, non si è notato, derivano dall'opera di Kinson, non lascia alcun dubbio al riguardo. Queste devono essere, sicuramente, quelle riferite in un conto del pittore Edgard Joseph Corbet, che cita diverse miniature in acquerello «d'après le tableau de Kinson». Il conto in Archivo Casa de Alba (ADA) 157.4. Le miniature sono considerate anonime da Ezquerria del Bayo e da Espinosa: J. Ezquerria del Bayo, *Catálogo de las miniaturas y pequeños retratos pertenecientes al excmo Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, Imp. Rivadeneyra, 1924, p. 42; C. Espinosa, *Otra faceta de la pintura, las miniaturas de la casa de Alba*, in *El legado Casa de Alba. Mecenas al servicio del arte*, catalogo della mostra, Madrid 2012–2013, a cura di J. M. Calderón Ortega, Madrid, T. F., 2012, pp. 99–103 e 202–207, alla p. 207.
- 4 A. Hugo, *Souvenirs et mémoires sur Joseph Napoleon. Sa cour, l'armée française, et l'Espagne en 1811, 1812 et 1813. Première partie*, in «Revue des Deux Mondes», 1, 1833, pp. 300–324, alle pp. 317–318; G. Redín, *El XIV Duque d'Alba coleccionista de pintura napolitana*, in Camillo d'Errico (1821–1897) e le rotte mediterranee del collezionismo ottocentesco, atti del convegno, Matera, Palazzo San Gervasio, Università di Matera, 2016, a cura di E. Acanfora, M. V. Fontana, Foggia, Claudio Grenzi, pp. 170–183, alle pp. 171–172; G. Redín, *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporáneas. Las casas de Alba y Denia Lerma*, Madrid 2018, pp. 23–24.

- 5 Gazeta de Madrid, 9. 03. 1812.
- 6 Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., p. 171; Idem, *Nobleza y coleccionismo*, cit., p. 23.
- 7 Journal de l'empire, 28. 04. 1812.
- 8 Cacciotti, *Viaggiatori spagnoli in Italia*, cit. e Eadem, *El XIV duque de Alba*, cit.
- 9 *El Gran canceller de las Indias: estudio preliminar*, a cura di A. de León Pinelo, A. Lohmann Villena, Madrid 1953, pp. clxx, clxxi, clxxii. M. Gómez Gómez, *El sello y registro de Indias, Imagen y representación*, Köln 2008, pp. 325–327.
- 10 R. Causa, *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Napoli*, in *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Napoli*, a cura di A. Caputi, R. Causa, R. Mormone Napoli 1972, pp. 20–22. Mormone non era d'accordo con questa identificazione: R. Mormone, *Joseph Franque. 17.32. Ritratto di gentiluomo*, in G. Alisio, *Civiltà dell'800. Le arti figurative*, Napoli, Electa, 1997, pp. 456–457. Ringraziamo Aurora Spinosa, direttrice della Galleria, per la sua collaborazione.
- 11 Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., pp. 175–176.
- 12 Causa, *La Galleria dell'Accademia*, pp. 20–22.
- 13 M. Causa Picone, *Disegni della Società napoletana di Storia Patria*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1974, p. 78; Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., pp. 20–22.
- 14 C. De Nicola, *Diario Napoletano: 1798–1825*, a cura di R. De Lorenzo, 3 voll., Napoli, Regina 1999, III, p. 176; S. Ragni, *Isabella Colbran, Isabella Rossini*, Varese, Zecchini, 2012, p. 460.
- 15 M. J. Casaus, *La pinacoteca de la Casa Ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo*, Zaragoza, Instituto de estudios altoaragoneses, 2006; A. Urquizar, J. A. Vígara, *La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico. 1700–1850*, in L. Sazatornil, E. Gimeno, *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 271; Urquizar, *Las obras de arte en la supresión*, cit., pp. 202–205.
- 16 Vedasi, in dettaglio, Redín, *Nobleza y coleccionismo*, cit., pp. 20–25. Nel 1828 il duca alienò il cortile rinascimentale del Castello di Coca. Cacciotti, *El XIV duque de Alba*, cit., p. 101.
- 17 Vedasi la nota 1.
- 18 Urquizar, *Las obras de arte en la supresión*, cit., p. 209.
- 19 La lettera è datata 1 aprile 1827. Fitz-James Stuart y Falcò, *Discursos*, cit., pp. 14, 32. Vedasi, in dettaglio, J. García Sánchez, *El proyecto museográfico del duque*, in Cacciotti, *El XIV duque de Alba*, cit., pp. 201–210.
- 20 Due elenchi segnalano le date di acquisto o commissione di ben 178 dipinti e 75 pezzi di scultura (statue, marmi e alabastri) tra gennaio 1815 e settembre 1817, a Roma, Firenze, Livorno, Napoli, Venezia, Bologna, Vienna e Parigi: ADA 157.45 e ADA 159.1. Cacciotti 2006, pp. 135–137; J. García Sánchez, *Los círculos artísticos y la colección de pintura y de escultura moderna*, in Cacciotti, *El XIV duque de Alba*, cit., pp. 131–196, alle pp. 150–152.
- 21 Il registro contabile (in avanti citato *Compte*) si trova nella Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, NAF 21193, *Compte*, f. 2v, 13 gennaio 1816. Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., p. 173; Redín *Nobleza y coleccionismo*, cit., p. 20; G. Redín, *El retrato del canónigo Miranda y la Casa de Alba: un Murillo a subasta en París en 1877*, in *Murillo ante su IV centenario, perspectivas historiográficas y culturales*, atti del convegno, Sevilla, 2018 a cura di Benito Navarrete Prieto, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla 2019, pp. 381–388, alle pp. 382–383.
- 22 Il XVII Duca d'Alba stimò invece 200 dipinti. Per García questo numero sarebbe da riferire solo alle opere antiche, poiché il numero delle opere contemporanee era già superiore a duecento. Cioè, per lui sarebbero in tutto più di 400 dipinti. Bisogna dire che lo studioso tiene conto dei molti disegni e acquarelli eseguiti dai contemporanei del duca. Crediamo che la nostra valuta-

- zione, limitata a soli dipinti e sculture e supportata dalle notizie fornite dalla *Compte* e dal resto della documentazione, sia più precisa. Fitz-James Stuart y Falcò, *Discursos*, cit., pp. 16–17. García Sánchez *El proyecto museográfico*, cit., pp. 201–202.
- 23 Urquizar, *Las obras de arte en la supresión*, cit., p. 208.
- 24 Fitz-James Stuart y Falcò, *Discursos*, cit., p. 17; P. Guinard, *Ingres et l'Espagne*, in *Colloque Ingres*, Actes du Colloque, Montauban 1967, a cura di M. Méras, A. Godeau, Montauban, Musée Ingres, 1969, pp. 61–72, alla p. 64; D. Ternois, *Lettres de Ingres a Marcotte d'Argenteuil. Dictionnaire*, in «Archives de l'art français», 36, Nogent le Roi, Laget, 2001, p. 179; V. Marqués Ferrer, *Felipe V imponiendo el Toison al duque de Berwick*, in *Colección Casa de Alba*, cit., pp. 286–289; García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., p. 152.
- 25 Marqués Ferrer, *Felipe V imponiendo el Toison*, cit., pp. 286–289.
- 26 Fitz-James Stuart y Falcò, *Discursos*, cit., p. 13. García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., p. 152. Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., p. 177.
- 27 Fitz-James Stuart y Falcò, *Discursos*, cit., p. 11. García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., p. 171–172. R. Fernández López, *José Álvarez Cubero. Figura cumbre de una saga de alarides, escultores (José Álvarez Bouquel, Manuel Anibal Álvarez Amoroso y Ramón Anibal Álvarez y García de Baeza)*, Córdoba 2011, pp. 406–412.
- 28 Musée Ingres, *Moine lisant*, inv. 8674175, n° 4432. G. Vigne, *Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné des dessins du Musée de Montauban*, Paris, Gallimard, 1995, p. 796.
- 29 G. De Simone, *Vellut alter Apelle. Il decennio romano del Beato Angelico*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra, Roma, Musei Capitolini, a cura di G. de Simone, A. Zuccari, G. Morello, Milano, Skira, 2009, pp. 129–143, alla p. 138.
- 30 De Simone, *Vellut alter Apelle*, cit., p. 137.
- 31 ADA 157.45.
- 32 D. Ternois, *Philippe V. Roi d'Espagne, décore de la Toison d'Or le maréchal de Berwick après la bataille d'Almanza (1818)*, in *Ingres*, catalogo della mostra Paris, Petit Palais, 1967 – 1969, a cura di M. Laclotte, Paris 1967, p. 142
- 33 Museo del Prado Inv.00642. Sul dipinto e i diversi ritratti di Carlo II, A. E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, catalogo della mostra, Madrid, Palacio de Villahermosa, ed. Museo del Prado, 1986, p. 105. Á. Pascual Chenel, *El retrato de Estado durante el Rinado de Carlos II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010, p. 460.
- 34 Musée Ingres, Montauban. MI.867.2061. Il personaggio non è identificato da Vigne che, comunque, mette il disegno in rapporto con il dipinto. Vigne, *Dessins d'Ingres*, cit., p. 218, cat. 121. Un disegno di una dama vestita alla moda spagnola della fine del Seicento in questo museo è per la figura della regina. Musée Ingres, Montauban. MI.867.2063. Vigne, *Dessins d'Ingres*, cit., p. 219, cat. 1204.
- 35 Barcia *Catálogo*, cit., p. 267. García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., p. 152, n. 82.
- 36 Vedasi soprattutto N. Turner, *The J. Paul Getty Museum, European drawings 4, catalogue of the collection*, Los Angeles, Getty Publications, 2001, pp. 221–224
- 37 Harvard Art Museums/Fogg Museum, Inv.1942.68, gift of Grenville L. Winthrop, Class of 1886, 20.7 × 11.5 cm. Con l'iscrizione «à M.lle Hélène Palafox y Silva. Comtesse de S.ta Eufemia. Par son très humble et très obéissant serviteur/ J. Au Ingres».
- 38 Barcia *Catálogo*, cit., 1911, p. 267; P. Guinard, *Ingres et l'Espagne*, in *Colloque Ingres*, Actes du Colloque, Montauban 1967, a cura di M. Méras, A. Godeau, Bulletin du Musée Ingres, numéro spécial, Montauban 1969, pp. 61–72, alla p. 64. García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., p. 152.

- 39 *Memoria che presenta al Parlamento nell'anno 1813 Carlo Fitz James, duca d'Alba e di Berwick per essergli restituiti gli effetti che possiede in Sicilia*, Palermo 1813; F. Renda, *Memorie storiche di Modica degli ultimi anni del secolo XVIII fino ai tempi presenti*, Modica, Tipografia Mario La Porta, 1869, pp. 117–119; G. Oddo, *Il Blasono Perduto. Modica 1392–1972*, Palermo, Dharba, 1988, pp. 113–115. A febbraio del 1816 il duca donò 2.727 franchi tra i suoi serventi in occasione della restituzione della Contea di Modica. *Compte*, f. 5, 9 febbraio 1816.
- 40 Redín, *Nobleza y coleccionismo*, cit., p. 20.
- 41 Vedasi A. Irollo, *La pittura di storia nella Napoli di primo Ottocento: fortuna e/o sfortuna dei modelli francesi*, in *La pittura di Storia in Italia*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 79–91.
- 42 Se ne conservano due fotografie nell'Istituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Foto Moreno, inv. 05601 e 05603.
- 43 C. Gabet, *Dictionnaire de l'école française au XIXe siècle. Peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin*, chez Madame Vergne, Paris 1831, pp. 631–632; Fitz-James Stuart y Falcò, *Discursos*, cit., pp. 17–18 e 82; Pita, *Colecciones artísticas*, cit., p. 204. Salon 1817, p. 84, in P. Sanchez, X. Seydoux, *Les catalogues des Salons des Beaux-Arts*, 1, Paris, L'Échelle de Jacob, 1999, p. 80. Era figliastra del pittore Lethière, di cui si parlerà dopo in rapporto al duca.
- 44 *Compte*, f. 27, 13 settembre 1818.
- 45 Barcia *Catálogo*, cit., 1911, p. 267. García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., pp. 145, 152.
- 46 Ritratto pubblicato da Cabezas e Beck-Saiello come anonimo, e da noi identificato con Carlos Miguel: *Louis Nicolas Lemasle 1788–1876. Peintre du prince de Salerne. De l'atelier de David au musée de Saint-Quentin*, catalogo della mostra Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer, 2012–2013, a cura di H. Cabezas, E. Beck Saiello, Saint-Quentin, 2013, pp. 22–27; Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., pp. 175–176
- 47 A. Pougetoux, G. Soubigou, *Une reyne martire dans la peinture française*, in: *Marie Stuart, une figure romantique? La destinée artistique de la reine d'Ecosse au XIXe siècle*, catalogo della mostra, La Rochelle, Musée des Beaux-Arts 2009–2010, a cura di A. Notter, Versailles, Artlys, 2009, pp. 40–51, alle pp. 42–43; N. Cadène, *De la contre-révolution au combat féministe: usages politiques de Marie Stuart en France*, in *Marie Stuart*, cit., pp. 63–79, alle pp. 63–72.
- 48 Landi ricevette solo la metà della quantità stipulata: ADA 196.20, «Nota de los objetos de bellas artes pertenecentes al Excm. Sr Duque de Berwick y Alba que se hallan en Roma en poder de los sugetos que a continuacion se expresan». Sul dipinto, G. B. Marsuzi, *La partenza di Maria Stuarda da Parigi*, quadro del Cavaliere Gaspare Landi, terzine di Gio. Battista Marsuzj romano, Roma, Vincenzo Paggioli, 1822. Nell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Palatino Misc. 2.E.11.10) compare una dedicatoria a Mariana Dionigi, la pittrice Marianna Candidi Dionigi? Landi apprezzò i versi del poeta, si veda S. Grandesso, Landi, Gaspare, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004. Sul pagamento, García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., p. 153.
- 49 Grandesso, *Landi*, cit.
- 50 La somma figura nel libro dei conti del duca (*Compte*, f. 24, 13 maggio 1818). L'acquisto fu eseguito dal duca e non dalla madre, come invece aveva pensato García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., p. 142.
- 51 Catalogato da Pita, *Colecciones artísticas*, cit., p. 125. A gennaio del 1818 si finiva l'indoratura della cornice del dipinto. *Compte*, f. 21, 14 gennaio 1818. Non è l'unica tela del Bezzuoli in

- Spagna. A Murcia (collezione privata) si trova una *Partenza del Crociato* d'indubbia qualità, uguale a quella sul mercato a Firenze nel 1979 (Finarte, 19. 07. 1979, lotto 105).
- 52 Musée du Louvre, olio su tela, 3,65×5 m. Inv. 20126: I. Compin, A. Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay. IV. Ecole française. L-Z*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1986, p. 232; Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., p. 183.
- 53 Musée du Louvre Inv. 33122r, 31,5×4,48 cm. Riprodotto in Cadène *De la contre-révolution*, cit., p. 89.
- 54 L. Azcue Brea, *Esculturas modernas*, in Cacciotti, *El XIV duque de Alba*, cit., pp. 317–341. García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., p. 162–163.
- 55 *Compte*, f. 15v, 27 maggio 1817.
- 56 C. Merino Gayubas, *Genealogía del Solar de Guzmán*, 2 voll., Diputación Provincial de Burgos, 2001, p. 959. Fernández López, *José Álvarez Cubero*, cit., pp. 406–412.
- 57 Somma che abbiamo trovato in piastre e francesconi nel libro dei conti del duca. *Compte*, f. 21, 19 gennaio, 500 piastre (2.800 franchi); f. 21v, 16 febbraio 318 piastre (1.789,17 franchi); f. 24v, 16 maggio, 878 francesconi (4.916 franchi).
- 58 L. Azcue Brea, *Una aproximación a la colección de escultura del Palacio de Liria*, in *Colección Casa de Alba*, cit., pp. 175–217, alla p. 195. Azcue Brea, *Esculturas modernas*, cit., pp. 336–337; García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., 176–184
- 59 Sul disegno, Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., pp. 179–180. Stefano Grandesso, che ringraziamo per il suo parere, non considera che il disegno sia stato eseguito da Bartolini. Il foglio si trova nel Museo Civico di Prato, Lascito Pianetti, n. 996r. L'abbiamo potuto vedere grazie alla diffusione online del progetto *Lorenzo Bartolini. Opera completa* (<http://www.uffizi.firenze.it/bartolini/Main/Progetto>). Vogliamo ringraziare la dottoressa Cristina Panconi della Galleria dell'Accademia di Firenze per il suo aiuto.
- 60 Azcue Brea, *Una aproximación*, p. 195; Azcue Brea, *Esculturas modernas*, cit., pp. 336–337.
- 61 Inv. sculture 1896, 80 kg., 25×54×32 cm: <http://www.uffizi.firenze.it/bartolini/Main/Progetto>.
- 62 Musée du Louvre, inv. RF 3075: A. Le Normand, *Paul Lemoyne, un sculpteur français à Rome au XIX siècle*, in «*Revue de l'Art*», 36, 1977, pp. 26–41, alle pp. 28, 38.
- 63 García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., pp. 186–187.
- 64 García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., pp. 187–188.
- 65 S. Lami, *Cortot, Jean Pierre*, in *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle*, 1, Paris, Édouard Champion, 1914, p. 424. García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., pp. 188–189.
- 66 Su questa galleria e sulla vendita dei suoi pezzi un anno dopo all'asta per l'autorità giudiziaria, vedasi H. Sécherre, *Le marché des tableaux italiens à Paris sous la restauration (1815–1839): collectionneurs, marchands, spéculateurs*, in *Collections et marché de l'art en France, 1789–1848*, a cura di M. Preti-Hamard, P. Sénéchal, Rennes, Presse universitaire, 2005, pp. 166–167. Su Kessels, *Heimwee naar de klassieken. De beelden van Mathieu Kessels en zijn tijdgenoten, 1815–1840*, catalogo della mostra, Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, 1994–1995, a cura di W. Bergé, Zwolle, Waanders, 1994, pp. 69, 184–185. Grandesso, *Landi*, cit., p. 287. García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., p. 190–192.
- 67 Riguardo questa società, Fitz-James Stuart y Falcò, *Discursos*, cit., p. 16; Cacciotti, *El XIV duque de Alba*, cit., p. 101; García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., pp. 190–192.
- 68 Si tratta dei numeri da 1 a 35, ma mancano i numeri di catalogo 7, 13 e 23, che dovevano essere già stati venduti. Sulla vendita Lethière al duca verso il 1818, riferita in un documento del 3

- aprile 1831 relativo a un debito di 15.000 franchi di Carlos Miguel con Madame d'Hervilly, erede del pittore, G. Madec-Capy, *Guillaume Guillon-Lethière, peintre d'histoire (1760–1832)*, Tesi di dottorato, 2 voll., Université Paris IV, Paris 1998, I, pp. 215–222. L'elenco della vendita è riferito, ma non trascritto, in García Sánchez, *Los círculos artísticos*, cit., p. 141.
- 69 Si veda oltre.
- 70 Barcia, *Catálogo*, cit., 1911; Mena Marquès/Mühle Maurer, *Duquesa de Alba*, cit., pp. 242–243; Frutos Sastres, *Las colecciones de Alba*, cit.; Urquizar, *Las obras de arte en la supresión*, cit.
- 71 Mena Marquès/Mühle Maurer, *Duquesa de Alba*, cit., p. 134.
- 72 Redín, *Nobleza y coleccionismo*, cit., pp. 20–21.
- 73 *Compte*, f. 16 v, 26 luglio 1817.
- 74 *Compte*, f. 21, 16 gennaio 1818.
- 75 Amante della zia di Carlos, la Contessa d'Albani.
- 76 *Lista de Efectos de pertenencia de la difunta [...] y que el excmo. Sr duque deja destinados a su hermana la Ex.ma S.ra Condesa de Santa Eufemia* (Barcelona, 14 luglio 1819) in *Testamento di María Teresa de Silva y Palafox*, senza paginazione. Biblioteca Cortes de Aragón (BCA) D24.
- 77 *Notes de mes voyages*, ADA 345.12, (senza paginazione), aprile del 1814.
- 78 Redín, *El retrato del canónigo Miranda*, cit., p. 382.
- 79 P.J. Martínez Plaza, *El mercado de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid CEEH, 2017, p. 34.
- 80 Redín, *El retrato del canónigo Miranda*, cit., p. 382.
- 81 M. C. Chaudonneret, *Collectionner l'art contemporain (1820–1840). L'exemple des banquiers*, in *Collections et marché*, cit., pp. 273–283.
- 82 J. García Sánchez, *Souvenirs del Grand Tour* in B. Cacciotti, *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, Madrid 2011, p. 140.
- 83 Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., pp. 181–182. Commissione citata senza altri dettagli da Fitz-James Stuart y Falcò, *Discursos*, cit., p. 77.
- 84 Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., pp. 181–182.
- 85 Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., pp. 181–182. C. P. Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts, Salon de 1822*, Paris 1822, pp. 51–52. *Journal de Paris*, lunedì 3 giugno 1822.
- 86 Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., pp. 181–182.
- 87 Redín, *Nobleza y coleccionismo*, cit., p. 32.
- 88 Cacciotti, *El XIV duque de Alba*, cit., pp. 99.
- 89 A. Blanco Freijeiro, *Vasos suritálicos en la colección ducal de Alba*, in «Zephyrus», 15, 1964, pp. 71–83, alla p. 62.
- 90 Fitz-James Stuart y Falcò, *Discursos*, cit., p. 16; Merino Gayubas 2001, p. 959; Cacciotti, *El XIV duque de Alba*, cit., p. 101.
- 91 Redín, *El XIV Duque d'Alba*, cit., pp. 173–174.
- 92 Più dei 105.585 franchi spesi in dipinti nei 29 mesi registrati nel libro dei conti.
- 93 Fitz-James Stuart y Falcò, *Discursos*, cit., pp. 16 y 17.

