

**UNA APROXIMACIÓN A LA ESTANCIA
DE VALENTÍN CARDERERA Y SOLANO EN ITALIA
(1822-1831)¹**

Raquel GALLEGO GARCÍA*

RESUMEN.— Gracias al estudio de los estados de ánimas conservados en el Archivo Storico del Vicariato de Roma y de los cuadernos que se custodian en el Museo Nacional del Prado es posible desentrañar algunas de las circunstancias que rodean la nebulosa permanencia de Valentín Carderera y Solano en Italia (1822-1831). Durante ese periodo tuvo oportunidad de relacionarse con los pensionados enviados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de conocer a Giovanni Gherardo De Rossi —quien lo habría aproximado a los artistas portugueses que vivían en Roma, especialmente a Domingos António de Sequeira—, de interesarse por el grupo de los Nazarenos y de acceder a relevantes colecciones artísticas.

PALABRAS CLAVE.— Valentín Carderera y Solano. *Grand Tour*. Roma. Siglo XIX. Cuadernos.

ABSTRACT.— The study of the *status animarum* preserved in the Archivo Storico del Vicariato of Rome and of the sketchbooks archived in the Museo Nacional del Prado makes possible investigating some details of the hazy permanence

* Doctora en Historia del Arte. Universitat de Barcelona. raquelgallego@yahoo.es

¹ Quisiera agradecer al Instituto de Estudios Altoaragoneses la concesión de una Ayuda de Investigación en la convocatoria de 2012 que me ha permitido realizar este trabajo.

of Valentín Carderera y Solano in Italy (1822-1831). During this period, he had the opportunity to come into contact with the recipients of scholarships from the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid and to meet Giovanni Gherardo De Rossi, who, in turn, introduced him to the Portuguese artists living in Rome, especially to Domingos António de Sequeira. Furthermore, he attended the group of the Nazarenos and had access to important artistic collections located in Rome.

La poliédrica figura de Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796 – Madrid, 1880), al que conocemos sobre todo por los dibujos de monumentos que realizó en sus diferentes periplos por tierras españolas —decisivos para documentar nuestro patrimonio—, por su condición de coleccionista y arqueólogo y en calidad de biógrafo de Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828), ha sido objeto durante los últimos años de diversos estudios que han ido desvelando su personalidad.² Sin embargo, la estancia en Italia entre los años 1822 y 1831 constituye aún uno de los periodos más nebulosos de su vida, a pesar de la trascendencia que debió de tener en el desarrollo de sus actividades una vez de vuelta a España.

A partir del análisis de la documentación conservada en el Archivio Storico del Vicariato de Roma, especialmente de los estados de ánimas, y del estudio de algunos de los dibujos contenidos en los cuadernos de Valentín Carderera custodiados en el Museo Nacional del Prado con los números de catálogo D-6412, D-6413, D-6414 y D-6415 es posible aproximarse a su estancia en Italia y conocer aspectos como sus intereses artísticos o la manera en que se ejercitaba, así como su relación con algunos personajes que habrían integrado su círculo de amistades, quienes muy probablemente tuvieron cierto peso en la formación del gusto de Carderera.³

² Alvira Juan y Alvira Banzo (2013), Arana (2009), Arco (1919: 1-11 y 1923), Azpíroz (1981 y 1987), Calvo (2008), Elia (2014 y 2015), García Guatas (1994-1995), Lanzarote (2010), Lanzarote y Arana (2013), Llabrés (1905), Madrazo (1882), Matilla (ed.) (2011: 258-263), Ossorio (1868), Puente (1987), Rubio (2013), Salas (1963 y 1965), Sánchez Díez (2004), Yeves (2010).

³ En el Museo Nacional del Prado se conservan cuatro cuadernos de Valentín Carderera que contienen dibujos que documentan su estancia en Italia. Fueron adquiridos el 25 de marzo de 2005 por el Ministerio de Cultura a la casa de subastas Segre, y previamente habían pertenecido a Concepción Amunátegui y Pavía. Se trata del *Cuaderno de dibujos con vistas de los palacios de Roma, jardines, villas y ciudades de Italia* (D-6412, lápiz, tinta a pluma y aguadas a diversos colores, papel verjurado de fabricación italiana, 74 pp., 410 × 300 mm, 1823-1830), el *Cuadernillo con vistas de Roma* (D-6413, lápiz, papel verjurado, 10 h., 245 × 350 mm, 1822-1831), el *Cuadernillo con vistas de Roma* (D-6414, lápiz, papel verjurado, 14 h., 1822-1831) y del que se titula *Dibujos varios de cuadros*

UNA RECONSTRUCCIÓN DEL ÁMBITO ROMANO DE VALENTÍN CARDERERA
A TRAVÉS DE LA DOCUMENTACIÓN DEL ARCHIVO STORICO DEL VICARIATO DE ROMA

Valentín Carderera y Solano estudió primero en el seminario y más tarde en la Universidad Sertoriana de Huesca para continuar sus estudios en Zaragoza gracias al apoyo de José de Palafox y Melci (Zaragoza, 1775 – Madrid, 1847), y una vez allí se puso bajo la supervisión de Buenaventura Salesa (Borja, 1756 – Zaragoza, 1819).⁴ Asimismo, asistió con cierta regularidad al palacio de José Antonio de Aragón Azlor y Pignatelli, duque de Villahermosa, en Pedrola, muy cerca de Zaragoza, en donde habría realizar largas estancias en las que tuvo la oportunidad de familiarizarse con la colección que se conservaba en él dibujando algunas de las piezas.⁵ Posteriormente se dirigió a Madrid y se convirtió en alumno de Mariano Salvador Maella⁶ (Valencia, 1739 – Madrid, 1819), y a

antiguos, de frescos y tapices ejecutados la mayor parte por D. Valentín Carderera en Roma y Nápoles (D-6415, lápiz, tinta a pluma y aguadas de diversos colores, álbum de 125 pp. con 186 dibujos adheridos, 225 × 300 mm, 1822-1831). El primero y el último son los que mayor cantidad de información nos aportan para reconstruir el periodo italiano del oscene y conocer los términos en que se desarrolló su estancia.

⁴ Sureda (coord.) (2008, vol. 1: 280). Buenaventura Salesa, hermano del escultor Cristóbal Salesa, estudió a partir de 1770 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde fue galardonado en el concurso de 1772, lo que le permitió continuar su formación en Roma. Su permanencia en Italia se dilató más de lo esperado, pues se quedó allí hasta 1799, cuando fue nombrado pintor de cámara. Una vez de vuelta a Madrid, se convirtió en director de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en profesor de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en 1800. De su obra cabría destacar los numerosos retratos que pintó, como el del arzobispo Lezo y Palomeque o el del obispo de Valladolid Juan Antonio Hernández y Pérez de Larrea. Asimismo llevó a cabo obras de temática religiosa, como la *Anunciación* del trastero mayor de la colegiata de Alcañiz (1801).

⁵ En el álbum D-06415 se conservan algunos bocetos que habrían podido ser realizados por Carderera durante su estancia en el palacio ducal de Pedrola y que posiblemente unió a los que había llevado a cabo a lo largo de su permanencia en Italia. Ese es el caso de uno de los primeros dibujos del cuaderno D-6415, en el que pergeñó un busto femenino de época romana debajo del que anotó: “En Pedrola en el Palacio del Emo. Sr. Duque de Villahermosa”. De este modo, se podría interpretar que este conjunto de dibujos se reunió a modo de álbum que resume su periodo formativo.

⁶ Mariano Salvador Maella dio sus primeros pasos en el mundo del arte en Valencia con su padre, que también era pintor. Posteriormente, en 1750, fue a Madrid, donde gozó de la protección del escultor Felipe de Castro (Noia, 1711 – Madrid, 1775) y perfeccionó sus conocimientos en el ámbito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También estudió con Antonio González Velázquez (Madrid, 1723-1793), con cuya hija se habría de casar algunos años después. En 1758 fue a Italia gracias al apoyo del franciscano y naturalista José Torrubia, y en 1760 consiguió una ayuda extraordinaria de la Real Academia madrileña que le permitió permanecer allí hasta 1765. El valenciano resultó galardonado en diversas ocasiones en los concursos de la Scuola del Nudo y recibió el encargo de realizar el cuadro que decora el altar mayor de la iglesia trasteverina de San Pascual Bailón y los Cuarenta Mártires. Desde 1774 Maella fue pintor de cámara y entre los años 1795 y 1798 ocupó el cargo de director general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

la muerte de este se puso bajo la tutela de José de Madrazo y Agudo (Santander, 1781 – Madrid, 1859).⁷ Si bien es cierto que fue el duque de Villahermosa quien financió el viaje y la permanencia de Carderera en Italia, Madrazo, que había estudiado allí entre 1806 y 1818, habría podido contribuir a la organización de la estancia del oscense en ese país e incluso le habría dado pautas y le habría proporcionado algunos contactos que, junto a los facilitados por el duque de Villahermosa, hicieron más cómoda su permanencia especialmente en Roma.⁸

El 13 de febrero de 1823,⁹ tras un viaje que comenzó a mediados de noviembre del año anterior y en el que tuvo oportunidad de visitar Niza, Génova, Livorno, Lucca y Florencia,¹⁰ Carderera llegó a Roma, en donde residió de forma estable y desde donde realizó algunos viajes que lo llevaron al sur de Italia, sobre todo a Nápoles y a la zona de los Castelli Romani.¹¹ Es posible que, para resolver la cuestión del alojamiento,¹² Carderera hubiese recurrido en un primer momento a los contactos del duque de Villahermosa, lo que lo habría aproximado a algunos nobles romanos que podrían haberlo acogido en su casa.¹³ De este modo, podemos imaginar que habría estado cerca de la

⁷ Azcárate (1985: 146), Lanzarote (2010: 151, n. 50). José María Lanzarote Guiral señala que en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva un dibujo en el que se copia un vaciado de *Germánico* que certificaría los estudios reglados del oscense en Madrid. En el recto de dicho boceto se puede leer “Germánico” y “Madrid y Nov[iemb]re / de 1820”, y en el verso, “Valentín Carderera”.

⁸ Díez (1988, 2007a y 2007b: 116-122), Jordán de Urriés (1992), Leone (2012), Solache (2007).

⁹ Lanzarote y Arana (2013: anexo II, 397). En esta parte del texto se reproduce parcialmente el *Diario*, texto escrito en octubre de 1831 que narra la estancia de Carderera en Italia de manera bastante sucinta. En él se señala que Carderera llegó el día 19 o el 20 de ese mes a España y se dirigió al palacio ducal de Villahermosa.

¹⁰ De su estancia en Florencia se conservan algunos dibujos en el cuaderno D-6415, por ejemplo aquellos en los que pergeñó la escena de la *Creación de los animales* de Paolo Uccello del Claustro Verde y el *Descenso de Cristo al limbo* de Giotto, así como un detalle de la Cappella Strozzi de Filippino Lippi, todos ellos pertenecientes a la iglesia de Santa María Novella. Asimismo sabemos que visitó otras ciudades de la península italiana, como Rávena, donde dibujó el mausoleo de Teodorico, o Ferrara, donde bosquejó el castillo Estense y su foso. Ambos dibujos, en el cuaderno D-6412.

¹¹ Lanzarote y Arana (2013: 15). Valentín Carderera realizó en 1824 un viaje de dos meses para visitar Nápoles, Pompeya, Herculano y Portici. En la ciudad partenopea el oscense observó con atención la iglesia de San Giovanni a Carbonara, de la que dibujó la fachada de la capilla de santa Mónica y algunos detalles de ella. También estuvo en el Museo Arqueológico, donde pergeñó en un folio la imagen de Livia Drusila vestida de sacerdotisa.

¹² Elia (2014: 74). En el *Diario italiano* el oscense apunta que pasó la primera noche en Roma en el Albergo della Campana, que se encontraba en Campo Marzio.

¹³ Matilla (ed.) (2011: 262).



Copia de una escultura clásica conservada en el palacio ducal de Villahermosa en Pedrola. Valentín Carderera, antes de 1822. Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)

familia Doria, contexto en el que habría tenido la oportunidad de retratar a la princesa Teresa Orsini¹⁴ (Gravina, 1788 – Roma, 1829).¹⁵ Desde finales de 1824 Carderera se alojó

¹⁴ María Teresa Doria, perteneciente a una ilustre familia italiana entroncada con los papas Celestino III, Nicolás III y Benedicto XIII, se casó con Luigi Doria Pamphili, príncipe de Melfi, y dedicó buena parte de su vida a hacer obras de caridad. Tomó parte activa en la fundación de las órdenes de las Hermanas Hospitalarias y de las Damas Lauretanas, que se ocupaban de la rehabilitación de prostitutas y de la asistencia a peregrinos.

¹⁵ García Guatas (1994-1995: 431). Manuel García Guatas recuerda que Carderera pintó al menos cinco retratos de Teresa Orsini, dos de ellos en Roma y el resto en España. Existe otro en el que se puede ver a la noble en compañía de su hijo, que podría haber sido ejecutado también en la Ciudad Eterna.

en casa de Rosa Cremonesi, madre del pintor Ferdinando Cavalleri (Roma, 1794-1865),¹⁶ ubicada en la Via del Babuino, por intercesión de Pedro Badán,¹⁷ mientras que en 1826 vivía, según se recoge en los estados de ánimas de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte, en una casa situada en la Via Frattina, muy cerca de la Piazza di Spagna.¹⁸

El oscense estaba en la Via Frattina en compañía del arquitecto madrileño Martín López Aguado¹⁹ (Madrid, 1796-1866), hijo de Antonio²⁰ (Madrid, 1764-1831),²¹ a quien la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no concedió una pensión, puesto que por aquel entonces se prefería dar prioridad a la formación en Roma de los escultores con respecto a otras disciplinas artísticas, aunque, tal y como se especifica en el estado de ánimas, era pensionado del rey. En 1827 el arquitecto madrileño se

¹⁶ Ferdinando Cavalleri era hijo del arquitecto turinés Bartolomeo y desde muy joven se orientó al estudio del dibujo; de hecho, a los doce años fue enviado a Florencia, en donde tuvo ocasión de formarse en la prestigiosa academia de Benvenuti. Más tarde regresó a Turín para participar en 1808 en una exposición de dibujos del arquitecto Bonsignore. En 1811 se fue a Roma y allí obtuvo un galardón de la Accademia del Campidoglio, en la que fue premiado nuevamente al siguiente año. En 1815 hizo un retrato del príncipe de Carignano gracias al cual se le concedió una pensión para poder continuar sus estudios en Roma durante seis años más y en 1822 el Gobierno de Piamonte le dio otra pensión que le permitía seguir formándose. Desde 1828 Cavalleri fue miembro de las academias de Florencia y Turín, y en 1831 fue elegido académico de mérito de la Accademia di San Luca de Roma.

¹⁷ Elia (2014: 75).

¹⁸ Stendhal (1829, t. 1: 12): “13 août [1827].— [...]. En fin, comme le soleil se couchait derrière le dôme de Saint-Pierre, ils s'arrêtèrent dans la via Condotti, et nous proposèrent de descendre chez Franck, près la place d'Espagne. Mes amies prirent un logement sur cette place; là nichent tous les étrangers”.

¹⁹ Moleón (1996). Martín López Aguado fue discípulo de Juan de Villanueva (Madrid, 1739-1811), proyectista del Teatro Real y del Museo del Prado. La formación en Roma tuvo lugar entre los años 1824 y 1830, y en 1831 estaba de vuelta en Madrid para ocuparse de las obras del Real Coliseo de la Plaza de Oriente. En 1834 se encargó de ampliar el invernáculo ejecutado por Villanueva en el Jardín Botánico e intervino también en la Alameda de Osuna.

²⁰ Recio (1998). Antonio López Aguado se formó con Juan de Villanueva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en donde consiguió una pensión que le permitió concluir su recorrido formativo en Francia y en Italia. Su trabajo se desarrolló, fundamentalmente, en Madrid, ya que estuvo durante la mayor parte de su vida al servicio de Fernando VII. Fue precisamente este quien le encargó la Puerta de Toledo y el Teatro Real, que, si bien se proyectó, no llegó a concluirse hasta 1850, con sustanciales modificaciones respecto al proyecto original. También son diseños suyos el parque del Capricho, en la Alameda de Osuna, el Casino de la Reina y el Museo Fernandino, que posteriormente habría de convertirse en Museo del Prado, así como el palacio de Villahermosa, actual sede del Museo Thyssen-Bornemisza.

²¹ Archivio Storico del Vicariato de Roma (en adelante, ASVR), *stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1826, f. 134v: “Via Frattina [...] / Secondo Piano / 953 Caterina Vadera [...] zit. 56 ccc / Martino Lopez Aguado spagnolo / architetto 28 ccc / Valentino Carderera spagnolo Pitt. 30 ccc”.

localiza nuevamente en esta misma parroquia, a pesar de que en esta ocasión Carderera ya no está allí, sino que vive con el grabador Giuseppe Furmeri y con un español del que únicamente se especifica el nombre y la profesión, un pintor llamado Victoriano.²² En 1828 el arquitecto madrileño ya no aparece anotado en el estado de ánimas de esta parroquia.²³

Se aportan nuevos datos acerca de Martín López Aguado en la documentación relativa a su matrimonio —que tuvo lugar el 25 de agosto de 1828— con Sofia Picconi, hija de un orfebre romano.²⁴ Para su celebración el arquitecto madrileño realizó las oportunas *interrogationes* el día 21 de agosto de 1828 ante Angelo Monti, uno de los treinta notarios capitolinos. En ese documento se precisa que Aguado era pensionado del rey de España y que previamente había vivido en la parroquia de San Lorenzo in Lucina. Uno de los testigos que intervino en las *interrogationes* fue Agapito López de San Román (Madrid, 1801 – Valladolid, 1873), quien también habría sido compañero de fatigas de Carderera en Italia y que afirmaba conocer desde hacía mucho, por ser ambos españoles, a Martín López Aguado y a su familia.²⁵ Asimismo, López de San Román señala que en 1810 el arquitecto dejó Madrid, ciudad a la que regresó en agosto de 1815 y donde permaneció hasta febrero de 1824, año en que viajó a Roma.

También en los estados de ánimas de la parroquia de Sant’Andrea delle Fratte aparecen registrados otros españoles que debieron de tener un estrecho contacto con Carderera y que habrían formado parte de su círculo de amistades durante el tiempo en que permaneció en Roma. Ese fue el caso del escultor catalán Josep Bover i Mas (Barcelona, ¿1790?-1866), que en 1826 compartía una casa con un arquitecto alemán muy cerca de la Via Frattina, en donde por aquel entonces se encontraba el domicilio

²² ASVR, *stati delle anime, Sant’Andrea delle Fratte*, 1827, f. 19r: “Strada di Mario de’ Fiori [...] / Secondo Piano / 22. Antonio de Bacchi [...] 41 ccc / Giuseppe Furmeri Incisore 34 ccc / Vittoriano spagnolo pitt.º 22 ccc / Martino Aguato spagnolo 36 ccc”.

²³ Gallego (2014).

²⁴ ASVR, *liber VII matrimoniorum, Sant’Andrea delle Fratte*, 1825-1847, f. 17r.

²⁵ Brasas (1982: 31), Matilla (ed.) (2011: 263). Agapito López de San Román fue discípulo de Vicente López y se formó en el ambiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Posteriormente, gracias a una pensión que le fue concedida por el rey Fernando VII, pasó un periodo de siete años en Italia, donde frecuentó los talleres de Bertel Thorvaldsen y Antonio Canova. Una vez en España, dedicó su vida a la Escuela de Bellas Artes de Valladolid y llegó a ser director del Museo Provincial de esa ciudad.

del erudito oscense.²⁶ Además, no muy lejos de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte vivía el escultor Antoni Solà (Barcelona, 1780 – Roma, 1861), que residió desde el año 1825 en la parroquia de San Giacomo in Augusta,²⁷ colindante con la de Santa Maria del Popolo, y entabló una fuerte amistad con Carderera que continuó una vez concluida la estancia de este en Italia.²⁸ La adscripción de Solà a la parroquia de San Giacomo in Augusta podría tener que ver, al menos parcialmente, con la localización en ella del hijo del escultor Francesco Laboureur,²⁹ llamado Alessandro, que ejercía la misma

²⁶ Olivier Michel (2007: 242). Precisamente en el año en que Josep Bover aparece registrado por primera vez en el estado de ánimas de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte, es decir, en 1826, recibió una pensión de la Junta de Comercio de Barcelona para poder completar su formación en Roma. ASVR, *stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1826, f. 135r: "Via di Mario de' Rione / [...] Istesso / 965 Giuseppe Bover Spagnolo Scultore 21 ccc / Giovanni Gutengon tedesco architetto 31 ccc". Archivo de l'Accademia di San Luca, *Nome e cognome di tutti i premiati alla Scuola del Nudo dall'Anno 1754 al 1848; coll' indicazione del professore direttore della scuola. Segue un elenco alfabetico degli alunni che hanno frequentato la scuola in un anno*, f. 32v. Desconocemos si existe alguna vinculación entre Josep Bover y el escultor Francesc Bover (Santa Maria de Vorbera, 1769 – Barcelona, primera mitad del siglo XIX), que fue galardonado con el primer premio de la Scuola del Nudo en septiembre de 1791 y con el que Antoni Solà trabajó en la ejecución de algunas esculturas para un jardín.

²⁷ Alcolea (1966), Azcue (2007), Barrio (1966), Brook (2004), Pardo (1967). Antoni Solà era el quinto hijo de un ebanista y, aunque le aguardaba un futuro como comerciante, se dedicó al arte. A los doce años se matriculó en la Escuela Gratuita de Dibujo instituida en Barcelona por la Junta de Comercio en 1775 y en 1802 se presentó a un premio convocado por dicha institución, consistente en una pensión de 12 reales diarios en Roma durante cuatro años, del que resultó ganador. Durante los primeros años romanos el catalán asistió con regularidad al Museo Pio Clementino y al Capitolino, en donde tuvo oportunidad de estudiar con atención la escultura clásica. Asimismo se sintió fuertemente atraído por el trabajo de Thorvaldsen. De hecho, fue alumno suyo en la Accademia di San Luca, de la que más tarde fue miembro a propuesta del danés y de Antonio Canova y de la que llegó a ser director entre 1837 y 1840. En 1830 el rey le nombró director de los pensionados en Roma, cargo que se hizo efectivo en 1832, cuando llegó el primer grupo de artistas que estuvieron bajo su tutela. Tal y como precisa Leticia Azcue, la relación que Solà mantuvo con los pensionados españoles en la Ciudad Eterna fue casi paternal, ya que fue su protector cuando las circunstancias no eran del todo favorables. Los pagos de la institución madrileña a los jóvenes que se formaban en Roma se retrasaban en la mayor parte de los casos. Además, los pensionados carecían de una casa o un punto de referencia en donde vivir, por lo que Solà insistió para que la Academia madrileña crease una sede estable para ellos.

²⁸ Elia (2015: 10, 19 y 20).

²⁹ D'Agnelli (2002: 232-236). Francesco Laboureur nació en Roma en 1767, fue bautizado en la iglesia de San Lorenzo in Lucina y vivió en la calle Paolina, hacia la plaza de Spagna. Accedió a un ámbito oficial en el que desarrolló su actividad como escultor realizando encargos de cierto prestigio. En 1783 se alzó con el premio de la Accademia di San Luca y en 1802 se convirtió en académico de mérito. En 1810, cuando Antonio Canova era príncipe de la Accademia romana, fue consejero académico junto a Carlo Albacini, Gaspere Landi, Luigi Agricola, Jean Baptiste Wicar, Raffaele Stern, Francesco Manno y Virgilio Bracci. Todos ellos se encargaron de elaborar los nuevos estatutos académicos que fueron firmados por Napoleón en octubre de 1810. Uno de los principales mecenas de Francesco Laboureur fue el ministro francés en Roma François Caault, quien reunió muchas esculturas suyas que en la actualidad se encuentran en el Musée des Beaux Arts de Nantes.

profesión que su padre³⁰ y a cuya familia podría haber estado vinculado el catalán, lo que lo aproximó a esta zona de la Ciudad Eterna.³¹ Asimismo, el toscano habría podido frecuentar a Miguel Cabañas, un artista del que no tenemos demasiadas noticias, pero que se encontraba en la parroquia de San Lorenzo in Lucina, muy cerca de la de Sant'Andrea delle Fratte, en donde se le registra durante varios años viviendo solo.³² También habría conocido a Inocencio Borghini (n. 1799), adscrito a la parroquia de San Lorenzo in Lucina en 1826, año en que se le menciona en la documentación de la institución académica madrileña.³³

La estancia de Valentín Carderera en Sant'Andrea delle Fratte hace pensar en la proximidad de su vivienda al taller de Bertel Thorvaldsen (Copenhague, 1770-1844), que también se encontraba en esta parroquia.³⁴ Asimismo habría que recordar que la

³⁰ D'Agnelli (2002: 236-240). Alessandro Laboureux nació en Roma en 1796 y fue bautizado en la parroquia de San Lorenzo in Lucina. En los estados de ánimas aparece ya en 1809, cuando tenía tan solo trece años, y junto a su nombre se ha anotado "al disegno", mientras que en 1812 se escribe junto a su nombre "studente". En algún momento entre los años 1819 y 1820 contrajo matrimonio con la romana Agnese Giuseppe Gallucci, con la que tuvo tres hijos. El escultor perteneció a una estirpe de artistas que tuvo su origen en Massimiliano Laboureux, nacido en 1739 en Roma, en el seno de una familia de belgas oriundos de Bruselas. Aunque se trate de una actividad de escasa relevancia, quisiera poner de manifiesto que Massimiliano Laboureux intervino, tal y como refleja la documentación de los padres españoles de Via Condotti, en la iglesia de la Santissima Trinità, en donde se justifica un pago al escultor romano. Es posible que su trabajo en la iglesia de los trinitarios hubiese consistido en la supervisión de todo lo que tuvo que ver con la escultura en dicho espacio, quizá una simple actividad de manutención, pero, en cualquier caso, denota cierta relación con un ambiente español en Roma. En 1816 Alessandro Laboureux se hizo con el premio de la Accademia di San Luca, posiblemente gracias al apoyo de su padre, lo cual justificaría que este hecho se produjese cuando era tan joven. En 1821 se le concedió una pensión de 20 escudos al mes durante tres años gracias al concurso Canova. En 1838 se convirtió en miembro de la Congregazione dei Virtuosi del Pantheon y en 1856 llegó a ser *corrispondente* de la Accademia Reale Belga di Bruxelles.

³¹ ASVR, *stati delle anime, San Giacomo in Augusta*, 1825, p. 4: "Via del Corso n.º 43 = 1 Piano / cr. c. Sig.º Alessandro Laboureux del Sig.º Franc.º Rmo. Sculture 17 29 / cr. c. Agnese Gallucci per Gius.º Tiburtina 34 / Verginia f 5 / [...] 2 / cr. c. Marianna Brunetti q.ºm Dom.º ved.º di Vinco Mastrucci Rmo. Serva 54 / cr. c. Teresa Mastruzzi fº".

³² ASVR, *stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1826, f. 62r: "Siegue Arancio verso Ripetta / Michele Cabagnos Pittore spagnolo 48".

³³ ASVR, *stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1824, f. 3v: "Comincia Via Frattina verso il Corso / 23 Innocenzo Borghini spagnolo q Gregorio impiegato / Maria Giuliani spagnola vq Vinco moglie 23 c / Emilia f. rom 4 / Rosa Marinelli di Viterbo q Roma 16 cº".

³⁴ ASVR, *stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1799, f. 43r: "Strada Felice di M.º Dritta / Casa Pian terreno / P.ºmº Piano corrisponde alla locanda / P.º Piano / Orsola Polverini della Riccia ved.º q.ºm Pietro Narlinghi 66 [...] / Maddalena Barachini Fiorentina ved.º q.ºm 65 / Marianna fig. a Zitla 23 / Sig. Alberto Thorvaldsen scultore danese Protest.º 22". ASVR, *stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1827, f. 90v: "Via Sistina / 48 Palazzo Tomati / 49 Parte Chiusa- / 50 / 51- Primo Piano / Alberto Torvaldsen danese scultore 54. prot / Freind danese scult. 34 pro".

presencia del escultor danés en este ámbito no fue en absoluto una excepción, puesto que, a diferencia de lo que sucedía en el siglo XVIII, durante el que en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte residieron un importante número de artistas españoles y franceses, en el primer tercio del XIX estos se vieron sustituidos por artistas procedentes, en buena parte, del norte de Europa. Otra figura célebre que se estableció en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte fue Peter von Cornelius (Düsseldorf, 1783 – Berlín, 1867), un miembro de singular relevancia de los Nazarenos, corriente artística que suscitó un gran interés en Valentín Carderera durante su *soggiorno* romano.³⁵

Carderera no se registra en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte en el año 1827, por lo que se puede considerar la posibilidad de que hubiese encontrado apoyo en algún otro personaje para continuar su estancia en Roma, quizá en Giovanni Gherardo De Rossi (Roma, 1754-1827), desde cuya casa, como él mismo indica, realizó en noviembre de 1829³⁶ un boceto que se incluye en el álbum D-6412³⁷ y en el que

³⁵ ASVR, *stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1832, f. 24r: “Via Chiavica del Bufalo / n.º 126 / Secondo Piano / Ilmo. Cav.^{te} Pietro Cornelli Tedesco fuori 41 ccc / Carolina Grossi Moglie Rom: 31 ccc / Morta Elena figlia 16 ccc / Angiola Silvestri zitel: di Foligno Serva 34 ccc”.

³⁶ Giovanni Gherardo De Rossi, un personaje ecléctico, fue poeta y comediógrafo, miembro de la Accademia di San Luca, consejero perpetuo de la Accademia Archeologica, presidente de la Academia de Bellas Artes de Portugal y director de la Reale Accademia de Nápoles, con sede en Roma. Perteneció a una relevante familia romana, ya que era hijo de un banquero, y entre 1798 y 1800 desempeñó el cargo de ministro de Finanzas de la República romana. Escribió ensayos y comedias donde demostró su admiración por Carlo Goldoni y fue miembro de la Accademia dell'Arcadia con el pseudónimo de *Perinto Sceo*. Algunas noticias indican que De Rossi habría fallecido el 27 de marzo de 1827, tras lo que habría sido enterrado en la parroquia de San Carlo ai Catinari; sin embargo, este dato no se puede confirmar en el correspondiente *libro dei morti*. En el caso de que, efectivamente, De Rossi hubiese muerto en aquel año se podría pensar que la fecha anotada en el boceto del oscene sería errónea, lo que podría deberse al tiempo transcurrido entre la realización del dibujo y la confección del álbum en que se conserva.

³⁷ En el álbum D-6412, de la misma manera que se hace en el D-6415, los dibujos se pegaron en el recto de los folios. El álbum (408 × 295 mm), en encuadernación holandesa (415 × 305 mm), presenta hojas de papel verjurado y ahuesado con filigrana del molino del papelero catalán Ramón Romaní. En el recto de la primera hoja se escribió el título a pluma y con tinta parda: “Colección de dibujos y croquis hechos / en su viage por de Italia p.^t Valentín Carderera / en los años 1823 hasta 1830. // Volumen Primero / comprende las vistas de Roma y sus Jardines / Villas &c”. Entre ambas líneas de texto, a lápiz compuesto, casi borrado, se puede leer “hay 310 dibujos”; debajo, a lápiz, “237 dibujos”, corregido a “236”. En la hoja de guarda, en el margen superior, a lápiz compuesto, se ha escrito “N. 36 / N. 36”. En el recto de la segunda hoja, en el margen superior y escrito a lápiz compuesto, leemos “D. P”. Casi siempre se ha escrito con lápiz negro el lugar del que se trata, e incluso en algunos casos se especifica desde dónde se ha realizado el dibujo. La mayor parte de los edificios y de las vistas pertenecen a la ciudad de Roma, aunque también hay excepciones como las del mausoleo de Teodorico en Rávena o el palacio de los duques de Ferrara, a los que ya nos hemos referido.



Vista de Roma desde la casa de Giovanni Gherardo De Rossi, ubicada en la Via Panisperna. Valentín Carderera, 1829. Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6412. (Museo Nacional del Prado)

captó lo que se debía de ver desde la residencia del romano, situada en la Via Panisperna:³⁸ la iglesia de Santo Domingo y San Sixto, el jardín de la villa Aldobrandini y la torre de la Milicia, más conocida como *de Nerón*, espacios ubicados en la extremidad de la colina del Quirinal. No sería de extrañar que Valentín Carderera en el ámbito de De Rossi hubiese podido entrar en contacto con figuras como Domingos António de Sequeira (Lisboa, 1768 – Roma, 1837),³⁹ así como con buena parte de los miembros

³⁸ En el ángulo inferior derecho del dibujo se puede leer: “desde casa de Gerardo De Rossi nvre 1829”.

³⁹ Cardona *et alii* (2013); *Domingos António de Sequeira: desenhos*. Domingos António de Sequeira nació en el seno de una modesta familia y fue educado en la Casa Pia de Lisboa. El artista cambió su apellido de *Spirito Santo* por el de *Sequeira*, con el que se le conoce, porque estaba mejor considerado socialmente. Inició sus estudios de Bellas Artes en la capital portuguesa y en 1788 se trasladó a Roma, donde se formó bajo la tutela de Antonio Cavallucci (Sermoneta, 1752 – Roma, 1795). En 1792 fue declarado miembro honorario de la Accademia di San Luca y dos años después regresó a su ciudad natal con un reconocimiento que le granjeó la posibilidad de

de la comunidad portuguesa en Roma,⁴⁰ o con Henri Beyle (Grenoble, 1783 – París, 1842), más conocido como *Stendhal*, quien frecuentó a De Rossi, según refiere él mismo en *Paseos por Roma* (1829).⁴¹

LOS DIBUJOS DE VALENTÍN CARDERERA

A PARTIR DE LA COPIA DE GRABADOS DURANTE SU ESTANCIA EN ITALIA

En muchos de los dibujos realizados por Valentín Carderera, especialmente aquellos que se encuentran en el álbum D-6415⁴² del Museo Nacional del Prado, titulado

llevar a cabo relevantes comisiones artísticas, como la del palacio de la Ajuda. Se ocupó de la educación de príncipes y princesas y en 1806 se convirtió en profesor de Dibujo en Oporto. En 1826 regresó a Roma, donde tuvo ocasión de ver una exposición de Joseph Mallord William Turner (Convent Garden, 1775 – Chelsea, 1851) que lo aproximó aún más al movimiento romántico e inspiró su obra *La adoración de los Reyes Magos* (1828, colección privada). En el Museo de Huesca se conservan varios dibujos del portugués que estuvieron en posesión de Valentín Carderera —lo que testimonia la relación existente entre ambos, posiblemente gracias a la intercesión de Giovanni Gherardo De Rossi—, entre los que cabe destacar un correcto estudio de cabezas firmado por Sequeira en el centro del verso del folio. Asimismo, es necesario poner de manifiesto que se advierten algunas concomitancias técnicas entre el estudio del artista portugués y varios dibujos italianos atribuidos a Carderera conservados en el museo oscense, lo que hace recomendable llevar a cabo una revisión más cuidadosa de estas atribuciones, considerando la posibilidad de que en realidad algunas de las obras que se estiman del aragonés pudiesen ser de Sequeira.

⁴⁰ En 1790 el embajador portugués en Roma Sousa Holstein decidió fundar en la Ciudad Eterna la Academia Portuguesa de Belas-Artes y nombró director a De Rossi. Se trata de una faceta de la vida del romano que ocupó gran parte de su tiempo y de sus esfuerzos, ya que impulsó con ahínco a los jóvenes artistas portugueses e incluso les encargó diversos trabajos. Paralelamente publicó pequeñas obras sobre artistas del momento, entre las que destacan particularmente los textos sobre Canova, Camuccini y Landi.

⁴¹ Stendhal (1829, t. 1: 197-198). Giovanni Gherardo De Rossi gozó de la admiración de Stendhal, quien se refiere a él en los siguientes términos: “5 décembre 1827.— [...] Quand il s’y appliquerait curieusement toute sa vie, un romain, homme d’esprit, un Gherardo De Rossi, un N., ne parviendrait jamais à se figurer l’étendue de la légèreté parisienne. À chaque moment ne pouvant arriver à la vérité, il supposerait de l’hypocrisie dans l’objet de ses observations”. Nuevamente en la página 279 de su obra *Promenades dans Rome* aporta un dato que habla de su relación con De Rossi, ya que afirma haber estado el 28 de febrero de 1828 en su casa, donde tuvo la oportunidad de encontrarse con el abad Vitelleschi y el cardenal Spina.

⁴² El papel del álbum es continuo de color crema y marrón, mientras que los bocetos que se pegan en él se han realizado sobre papeles de distintos tamaños y calidades, algunos verjurados, otros avitelados, continuos y vegetales. La encuadernación es holandesa (300 × 226 mm) y en el tejuelo del lomo se puede leer “DESSINS / À LA / PLUME”. En la hoja de guarda, en el ángulo superior izquierdo se ha escrito a lápiz azul “100”, mientras que muy cerca del margen superior derecho se ha anotado “188 [‘185’, que se ha corregido como ‘188’] dibujos hay 10, con añadidos varios”. En el ángulo superior derecho se puede leer “1863/1849”, mientras que en el interior de la guarda, arriba, se ha escrito “N. 22”. Aunque no siempre se ha anotado lo que se dibuja, en alguno de los casos en que así se hace se ha incluido la fecha de la ejecución del boceto y la ubicación de la obra. Además, es necesario tener presente que son realmente muy pocos los dibujos que Carderera ha firmado, lo que nos obliga a analizarlos con cierta cautela.

Dibujos varios de cuadros antiguos, de frescos y tapices ejecutados la mayor parte por D. Valentín Carderera en Roma y Nápoles, tal y como se puede leer en el recto del primer folio dentro de un marco ornamental, se advierte el gusto del oscense por estudiar y copiar obras de arte no a partir de los originales, sino de grabados. Eso fue precisamente lo que hizo cuando pergeñó la obra de Paolo Veronese *Judith con la cabeza de Holofernes* (1575-1580, Kunsthistorisches Museum, Viena),⁴³ un dibujo realizado a lápiz negro repasado en algunos puntos con tinta del mismo color y en el que utilizó con profusión la aguada, con la que construyó los pliegues de los ropajes de la figura de la protagonista, que emerge del fondo en penumbra, todo ello en un intento de emular la intensidad dramática de la obra del pintor de Verona. No es posible que Carderera hubiese visto el original en Italia, puesto que ya no se encontraba allí, por lo que habría recurrido a un grabado, lo que en este caso es evidente porque el dibujo está invertido con respecto al cuadro. Marco Boschini (Venecia, 1602-1681) señala en *Le ricche miniere della pittura veneziana* (1664) que tuvo la oportunidad de ver este lienzo, del que hace una descripción detallada, en la casa de Leopoldo Guillermo de Habsburgo (Wiener Neustadt, 1614 – Viena, 1662),⁴⁴ aunque es posible que la obra estuviese ya allí al menos en 1659.⁴⁵

También trabajó a partir de un grabado en el dibujo en que captó *El éxtasis de santa Cecilia*, que, si bien nos hace pensar de manera inmediata en el lienzo de Rafael (1516-1517, Pinacoteca Nazionale, Bolonia), un pintor muy de su gusto, ya que copió

⁴³ Matilla (ed.) (2011: 262), Rosand (2012: 424-425).

⁴⁴ Cottino (2010), Mason (2001), Mazza (2005). Marco Boschini fue un pintor y grabador del primer Barroco veneciano que se formó en el círculo de Palma el Joven. Una de sus obras más importantes es *La última cena* de la sacristía de San Girolamo de la Ciudad de los Canales, aunque se distinguió sobre todo por su labor como escritor. Además de la obra a la que nos hemos referido, Boschini destacó por textos como *La carta del navegar pittoresco* (1660), *Le ricche miniere della pittura veneziana* (1674), diversas guías de Venecia o *I gioielli pittoreschi: virtuoso ornamento della città di Vicenza* (1676).

⁴⁵ Pignatti (1976, vol. 1: 150-151 y 153-154, n.º cat. 257, 272 y 273). *Judith con la cabeza de Holofernes*, de Veronés, se cita en el inventario del archiduque Leopoldo Guillermo del año 1659 como obra autógrafa de este pintor. La crítica contemporánea se muestra de acuerdo en considerar este cuadro como un trabajo del periodo tardío en el que el artista ha retomado algunos aspectos formales de obras precedentes como su *Santa Elena*, conservada en la Pinacoteca Vaticana, o la *Venus* de la casa Colonna. El tema de Judith con la cabeza de Holofernes fue afrontado por Veronés en otras ocasiones y de manera muy parecida a como se ha hecho en la pintura que suscitó el interés de Valentín Carderera. En las colecciones Brignole del Palacio Rosso se conserva un lienzo del mismo tema que el artista debió de realizar en torno a 1580 y para el que llevó a cabo un trabajo preparatorio que se encuentra en la L. Koetser Gallery.



Copia de Judith con la cabeza de Holofernes, de Veronés. Valentín Carderera, 1822-1831. Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)

otras obras suyas, en realidad fue realizado a partir de un grabado de Marcantonio Raimondi (Sant' Andrea in Argini, Bolonia, 1480 – Bolonia, 1530) en que este, a su vez, copia un dibujo que el pintor de Urbino ejecutó como preparación para el mencionado cuadro.⁴⁶

⁴⁶ Marcantonio Raimondi, dibujante y grabador italiano, fue uno de los pioneros en la experimentación con el aguafuerte. Se formó con Francesco di Marco di Giacomo Raibolini, también conocido como *Francesco Francia*, cuyo peso se deja sentir en las primeras obras de Raimondi, de entre 1500 y 1505, en las que también hay guiños a la Antigüedad clásica y a las estampas de Dürero llevadas a cabo entre 1506 y 1508, años en los que se encontraba en Venecia. Tras una visita a Florencia se trasladó a Roma, en donde conoció a Rafael y entre 1510 y 1520 grabó selectivamente su obra. Tras su muerte, Raimondi siguió grabando la obra de Rafael y la de algunos de sus seguidores, como Giulio Romano.



Copia del grabado realizado por Marcantonio Raimondi a partir de El éxtasis de santa Cecilia de Rafael. Valentín Carderera, 1822-1831. Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)

La estampa de Raimondi, que habitualmente grabó trabajos preparatorios de Rafael realizó para sus obras e incluso en algún caso llevó a cabo copias de obras rafaelescas en las que introducía algunos cambios según su criterio, tiene un importante valor documental.⁴⁷ Es posible que Carderera conociese muy bien el cuadro de Rafael, aunque

⁴⁷ De Vecchi (2002: 252), Gurlitt (1939).

habría preferido ejercitarse copiando la obra de Raimondi probablemente porque esta capta una parte del proceso creativo, o incluso se podría suponer que le gustase más la idea que tuvo Rafael antes de pintar el cuadro que el resultado final.

Carderera tampoco debió de tener oportunidad de ver la témpera de Antonio Canova *Bailarina con  mbalos*⁴⁸ (1797-1798, Casa del Canova, Possagno), que copi  en un dibujo que se incluyó en el  lbum D-6415, dado que se encontraba en Possagno desde finales del siglo XVIII.⁴⁹ Dicha témpera formaba parte de un conjunto de trabajos de Canova de carácter más bien privado,⁵⁰ ejercitaciones encaminadas a satisfacer su gusto est tico y que por lo tanto tuvieron una divulgación bastante limitada,⁵¹ aunque paralelamente también fue uno de los trabajos preparatorios para la escultura del mismo tema que hizo primero en yeso (1809, Gipsoteca, Bassano del Grappa) y más tarde en mármol (1810, Bode-Museum, Berlín).⁵²

Lo más probable es que el dibujo del álbum del oscense se realizase a partir de una estampa, puesto que la témpera canoviana fue grabada por varios artistas, entre ellos Tommaso Piroli (Roma, 1754-1824), Pietro Fontana (Bassano del Grappa, 1762 – Roma, 1837) y Giovanni Martino de Bonni (Venecia, 1753 – Roma, 1831), quien, con el fin de mantenerse lo más fiel posible al original, recurrió al mismo fondo negro empleado por Canova.

⁴⁸ Stefani (1992: 110-120). La bailarina con  mbalos pertenece a un conjunto de tres obras protagonizadas por figuras femeninas que danzan solas y concebidas como una imagen que se encuentra a medio camino entre la pintura y el relieve. Ottorino Stefani señala que estas bailarinas parecen haber nacido de la inspiración de una m sica que Antonio Canova debía de conocer muy bien, correspondiente a la transición del siglo XVIII al XIX, como las sonatas para clavicémbalo de Baldassare Galuppi, *L'estro armonico* op. 3 de Vivaldi o algunas obras de Mozart, quien dejó una amplia producción de danzas para orquesta que se articulaban en el género del *minuetto*. Incluso afirma que las reflexiones del abad veneciano Giovanni Battista Talia sobre las relaciones entre la m sica y la danza podrían tener su origen en una detenida observación de las obras canovianas.

⁴⁹ Bassi (1957: 135, n.  cat. 120).

⁵⁰ Cunial (2012).

⁵¹ Cicognara (1823: 23). Antonio d'Este, escultor y amigo de Canova, recuerda que sentía una enorme pasión por el baile; de hecho, cuando paseaba con él por Monti y por Trastévere, barrios romanos en los que era frecuente ver bailar a las jóvenes, el escultor se deleitaba en las posturas que estas adoptaban mientras danzaban, que habrían podido inspirar algunas de las posiciones de sus célebres bailarinas. Leopoldo Cicognara (Ferrara, 1767-1834) definió las bailarinas de Canova como "disegni gentili, [...] che sembrano riunire quanto di pi  vezzoso pu  accozzare l'arte del ballo".

⁵² Bassi (1957: 191, n.  cat. 199). Esta bailarina fue esculpida en mármol en 1810, por lo que el yeso podría haber sido realizado durante 1809. La pieza fue comprada por el conde Domenico Manzoni di Forl  por consejo de su amigo Pietro Giordani. Los brazos de la escultura se rompieron durante la I Guerra Mundial.



*Copia de la Bailarina con címbalos de Antonio Canova. Valentín Carderera, 1822-1831.
Lápiz y tinta. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)*

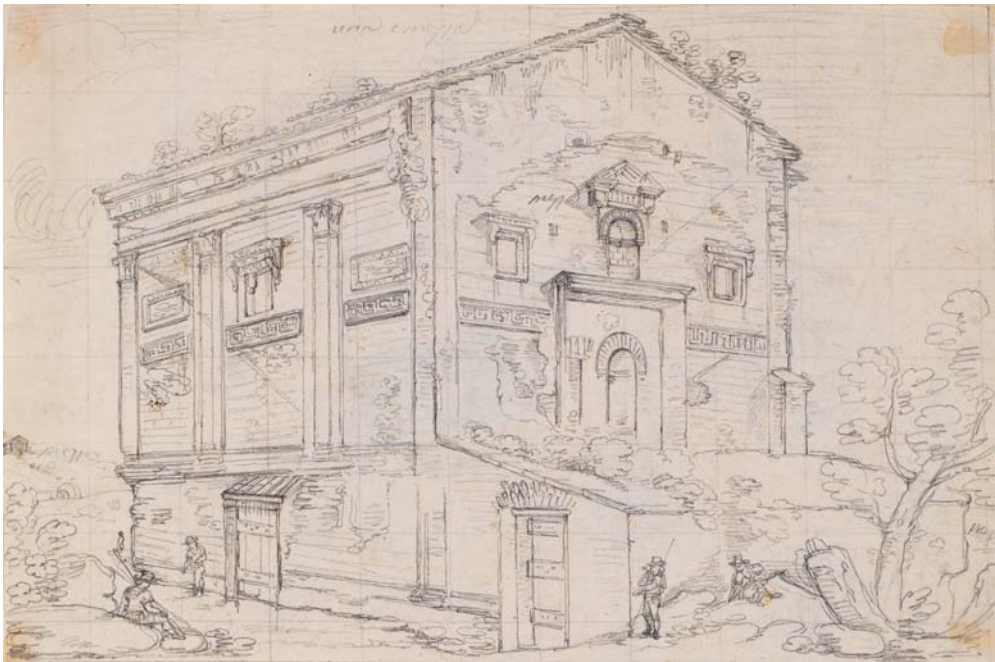
La *Bailarina con címbalos* también fue grabada por Angelo Bertin a partir de un dibujo de Giovanni Tognoli.⁵³ Así se recoge en un documento del 24 de agosto de 1814 en el que Bertin se comprometía a llevar a cabo un grabado a buril de dicha bailarina por 100 escudos.⁵⁴ Sin embargo, es necesario precisar que en este caso el dibujo a partir del que realizó el grabado se basa en la escultura y no en la ténpera, puesto que en la primera los brazos de la figura femenina están más alejados de la cabeza que en la segunda.

⁵³ *Canova e l'incisione*, pp. 210-211.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 210, n.º cat. LXII.

En el álbum D-6412, *Cuaderno de dibujos con vistas de los palacios de Roma, jardines, villas y ciudades de Italia*, se puede ver un dibujo del cenotafio de Annia Regilla (161-180 d. C.) realizado a lápiz negro, con el que se han marcado vigorosamente los contornos del edificio. Aunque en un primer momento se podría pensar que Carderera copió esta arquitectura del natural, una atenta observación del grabado que Giovanni Battista Piranesi (Mogliano Veneto, 1720 – Roma, 1778) hizo de ella confirma que el oscense trabajó a partir de la estampa piranesiana. A pesar de que en el boceto no se han captado los intensos y contrastados efectos de luz del grabado, lo que le resta teatralidad, Carderera se ha mantenido fiel a la obra que ha copiado recogiendo las particularidades del edificio y pergeñando las figuras de tipo costumbrista que aparecen en torno a ella, la vegetación exuberante de la *campagna* romana y la pequeña arquitectura que se puede ver al fondo, en el lado izquierdo del grabado.

Resulta cuando menos paradójico que el aragonés, habiendo tenido la oportunidad de ver el cenotafio durante su dilatada estancia en la Ciudad Eterna, haya preferido



Copia del grabado de Piranesi del cenotafio de Annia Regilla. Valentín Carderera, 1823-1830.
Lápiz y tinta. Cuaderno D-6412. (Museo Nacional del Prado)

copiar un grabado de Piranesi. Es posible que, al margen de la fascinación que le suscitó la arquitectura clásica, tuviese mayor interés aún por la forma en que Piranesi había representado este edificio y por el espacio que lo circunda —en definitiva, por la interpretación un tanto pintoresca que el italiano realizó del cenotafio de Annia Regilla—,⁵⁵ lo cual está estrechamente relacionado con la importancia que el grabador concedía a la conservación de *l'antico*.⁵⁶ En este sentido, es necesario precisar que la captación *piranesiana* de esta arquitectura está marcada por cierta idealización, probablemente debida a la voluntad de devolverle un esplendor perdido que el siglo XVIII, como él mismo afirma, no supo restituirle. Se podría decir, por tanto, que sus grabados se convierten, según explica Eugenia Querci, en un lugar virtual de la conservación y de la exposición de lo antiguo, en un instrumento ideal para su conocimiento y para su divulgación. Este aspecto, quizá percibido y compartido por Valentín Carderera, explicaría que haya preferido copiar el cenotafio interpretado por Piranesi con bastante fantasía e idealización y que haya dejado de lado el original.

A la luz de estos ejemplos, podemos decir que la recurrencia más que habitual de Valentín Carderera a los grabados como fuente de inspiración, sobre todo para los bocetos del álbum D-6415, se podría explicar a partir del influjo que pudieron haber ejercido en él varios artistas pertenecientes al grupo de los Nazarenos.⁵⁷ Esta forma de trabajar recuerda de manera evidente a la formación de algunos de ellos, especialmente a la de Johann Friedrich Overbeck (Lübeck, 1789 – Roma, 1869), con quien

⁵⁵ Wilton-Ely (2012: 137). Tal y como señala John Wilton-Ely, durante los cuarenta años que siguieron a la muerte de Piranesi, acaecida en 1778, y a partir de la enorme difusión que tuvieron sus grabados, su manera de interpretar la Ciudad Eterna, y sobre todo las antigüedades, se dejó sentir con fuerza no solo en los artistas, sino también en el público en general, que compró muchas de sus estampas.

⁵⁶ Querci (2012: 13-14). Querci recoge las siguientes palabras de Piranesi, que ilustran la manera en que este representó los edificios clásicos de Roma: “e vedendo io, che gli avanzi delle antiche fabbriche di Roma, sparsi in gran parte per gli orti de altri luoghi coltivati, vengono a diminuirsi di giorno in giorno o per l’ingiuria de’ tempi, o per l’avarizia de’ possessori, che con barbara licenza li vanno clandestinamente atterrando, per vendere i frantumi all’uso degli edifizii moderni, mi sono avvisato di conservarli col mezzo delle stampe animatovi dalla sovrana beneficenza del sommo pontefice, Benedetto XIV”.

⁵⁷ Andrews (1964: 23-28). En un primer momento los Nazarenos se establecieron en la villa Malta, en el Pincio, y posteriormente fueron a vivir al monasterio de San Isidoro, tras la dispersión de la comunidad que habitaba en dicho monasterio a raíz de la dominación francesa. Los Nazarenos, que fueron conocidos como *Fratelli di Sant’Isidoro*, disponían de una celda en la que dormían y trabajaban y por las tardes empleaban el refectorio para leer y dibujar. En ocasiones organizaban excursiones a las montañas de Sabina o a Olevano, que se convirtió en su lugar favorito. Además visitaban de forma regular las estancias del Vaticano, en donde tuvieron ocasión de ejercitarse estudiando los trabajos de Pinturicchio y de Rafael.

Carderera mantuvo una intensa amistad en Roma,⁵⁸ ya que buena parte de los Nazarenos dieron sus primeros pasos en el arte copiando obras célebres a partir de grabados o incluso formándose con expertos grabadores.⁵⁹

LA COPIA DE ORIGINALES

A pesar de la tendencia de Valentín Carderera a dibujar a partir de grabados durante su estancia en Italia, especialmente en buena parte de los bocetos recopilados en el álbum D-6415, en algunos casos debió de situarse frente a obras que le interesaron, de las que muchas veces tan solo pergeñó algún detalle. Un buen ejemplo de esta forma de trabajar es el dibujo del mencionado álbum en que captó los rostros de la Virgen y la María Magdalena del *Descendimiento* (1545) pintado por Daniele da Volterra en la capilla Orsini de la iglesia romana de Trinità dei Monti.⁶⁰

Probablemente parte del interés que Valentín Carderera experimentó por esta obra se deba no solo a su belleza y a su celebridad, sino también a ciertas vicisitudes, algunas de ellas muy desafortunadas, sufridas por el fresco de Daniele da Volterra en fechas próximas a la estancia de Carderera en Roma.⁶¹ En 1798 el Gobierno galo decidió llevar a

⁵⁸ Si observamos con detenimiento algunos dibujos de Overbeck, como es el caso del retrato de su propia mujer (1818, Ashmolean Museum, Oxford), apreciamos que se ha concentrado en la captación precisa de los contornos de la figura, sin profundizar en sus volúmenes mediante la creación de sombras. Es posible que esta forma de trabajar se deba en gran medida a los términos en que tuvo lugar su aprendizaje, en el que la copia del grabado fue determinante.

⁵⁹ García Guatas (1994-1995: 126). Carderera sintió una enorme fascinación por los Nazarenos, tal y como comenta Federico de Madrazo al músico Santiago Masarnáu Fernández (Madrid, 1805-1882) en una carta escrita el 25 de mayo de 1840 desde Roma: “Los tedeschos, como dice Carderera, nacieron para hacer bien todas las cosas y tienen la gran fortuna de que todo se les ocurre antes que a nadie. Tengo el gusto de conocer y tratar a Overbeck, hombre de aquella especie que está acabando o de los que no se encuentran más que en Alemania”.

⁶⁰ Vasari (1906, vol. VII: 52-53): “E così nella tavola principale facendo Daniello Gesù Cristo, che è deposito di Croce da Gioseffo e Nicodemo ed altri discepoli, lo svenimento di Maria Vergine sostenuta sopra le braccia da Maddalena de altre Marie, mostrò grandissimo giudizio, e di esser raro uomo; perciòché, oltre al componimento delle figure, che è molto ricco, il Cristo è ottima figura, e un bellissimo scorto, venendo coi piedi innanzi e col resto indietro. Sono similmente belli e difficili scorti e figure quelli di coloro che, avendo sconfitto, lo reggono con le fasce, stando sopra certe scale, e mostrando in alcune parti l'ignudo fatto con molta grazia”.

⁶¹ Ciardi y Moreschini (2004: 38); *David e Roma*, pp. 72-73, n.º cat. 6. El fresco de Daniele da Volterra suscitó el interés de muchos artistas llegados a Roma desde diversos puntos de Europa en los siglos XVIII y XIX. Un buen ejemplo de ello es sir Joshua Reynolds (Plympton, 1723 – Richmond, 1792), que ejecutó un dibujo en el que se concentra en la figura femenina que sujeta el cuerpo de la Virgen. También se perciben los ecos de este trabajo de Daniele da Volterra en *La muerte de Dido*, de Johann Heinrich Füssli (Zúrich, 1741 – Putney Hill, 1825), y en



Copia de la María Magdalena y la Virgen del Descendimiento de Daniele da Volterra.
Valentín Carderera, 1822-1831. Lápiz negro. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)

Francia el fresco, medida que se truncó en 1799 con la llegada de las tropas napoleónicas a Roma, por lo que la obra de Daniele da Volterra permaneció allí hasta el año 1809,⁶² un intervalo de tiempo durante el que estuvo expuesta a un enorme riesgo, ya que en 1800 se derrumbó la bóveda de la nave lateral. En 1809 se dispuso que fuese Pietro Palmaroli

uno de los bocetos del abad Saint-Non (París, 1727-1791), un tanto frío y objetivo a la hora de captar estas dos figuras femeninas, ya que ha eliminado en gran medida la tensión dramática de la situación. Otro de los artistas que con mayor profundidad han reflexionado sobre el trabajo de Daniele da Volterra, y en particular sobre las dos figuras femeninas copiadas por Carderera, es Jacques-Louis David (París, 1748 – Bruselas, 1825). Durante su estancia en Italia (1775-1780), el francés lo visitó en varias ocasiones y se mostró particularmente atraído por la manera en que Daniele da Volterra fue capaz de capturar la intensidad de las emociones. De hecho, se conservan cuatro dibujos (Victoria and Albert Museum, Londres; Musée des Arts Décoratifs, Lyon) en los que pergeñó con precisión los rostros de estas dos figuras y eludió detalles que debió de considerar superfluos, como las vestiduras. La obra de la iglesia de Trinità dei Monti fue también observada con detenimiento por Antonio Canova, que la señalaba en sus cuadernos de viaje (Bassi, ed., 1956: 117-118) como el fresco más hermoso que había visto, por la nobleza del dibujo, por el carácter de las figuras y por la intensidad expresiva, un tanto contenida.

⁶² Graul (2004).

(Roma, 1767-1828) el encargado de restaurar el fresco, que se encontraba ya en circunstancias extremadamente delicadas.⁶³ En primer lugar procedió a arrancarlo mediante la técnica del *stacco* y posteriormente se le aplicó una sustancia similar a la encáustica que le confería un brillo característico del óleo que nada tenía que ver con la técnica con que había sido realizado.⁶⁴ En 1821 el fresco volvía a adquirir cierta relevancia gracias al interés que manifestó por él Vincenzo Camuccini (Roma, 1771-1844), *ispettore alle Pubbliche Pitture* desde 1814.⁶⁵

El fresco de Daniele da Volterra fue visto también por Stendhal, quien afirma haber visitado obra el 27 de marzo de 1827 y refiere además que en 1799 resultó gravemente dañado y que posteriormente estuvo en el estudio de Palmaroli, ubicado en el palacio de Francia en el Corso, frente al palacio Doria, que había sido sede de la Académie de France desde 1725 hasta su traslado a la villa Médici en 1803.⁶⁶

Otro dibujo del álbum D-6415, en este caso coloreado con acuarela, que Cardenera habría realizado a partir de una obra original es un Cristo de aspecto monumental,⁶⁷

⁶³ Bergeon (1981).

⁶⁴ Ciardi y Moreschini (2004: 131-133).

⁶⁵ *Dizionario biografico degli italiani*, pp. 627-630. El pintor Vincenzo Camuccini era hijo de Giovanni Battista, comerciante de carbón oriundo de Liguria, y de la romana Teresa Rotti. Animado por su hermano Pietro, comenzó su formación en la que por aquel entonces era una de las academias privadas más célebres de Roma, la de Domenico Corvi, académico de San Luca, mientras que sus conocimientos teóricos se deben a la lectura de la traducción de las obras de Mengs realizada por José Nicolás de Azara y a los textos de Winckelmann. En 1803 fue nombrado por Pío VII director de la fábrica de mosaicos de San Pedro, en 1806 fue príncipe de la Accademia di San Luca y en 1814 obtuvo el cargo de inspector de la conservación de pinturas públicas de Roma. Gracias a su privilegiada situación, Camuccini coleccionó obras que depositaba en el castillo de Cantalupo, en Sabina, y que fueron vendidas por su hijo Giovanni Battista, quien obtuvo 80 000 escudos por ellas.

⁶⁶ Stendhal (1829, t. 1: 333): “27 mars 1828.— Nous venons de voir la *Descente de Croix* à la Trinità de’ Monti. C’est une fresque célèbre de Daniel de Volterre, que l’on citait autrefois après la *Transfiguration* et la *Communion de saint Jérôme*.

”À je ne sais quelle invasion des Napolitains, vers 1799, je crois, on plaça un bataillon dans cette église; ils abîmèrent cette fresque. En 1811, je la vis chez le célèbre Palmaroli, restaurateur de tableaux, dans l’ancien palais de France au *Corso*, vis-à-vis le palais Doria. Le général Miollis, gouverneur des États romains, le pressait de rendre le tableau, qui devait être envoyé à Paris. Palmaroli répondait que son travail n’était pas fini; il l’a fait durer de 1808 à 1814”.

⁶⁷ La realización del colosal Cristo de Thorvaldsen coincide con la política iluminada del cardenal Consalvi, que consiguió devolver al papado parte del terreno que había perdido en los últimos años y restituyó a Roma el papel de modelo del catolicismo. De esa manera, el esquema de la iglesia de San Juan de Letrán, en cuya nave central se dispusieron los apóstoles, debió de constituir una referencia válida para la Vor Frue Kirke, donde habría de colocarse el Cristo del escultor danés.



Dibujo inspirado en el Cristo de la Vor Frue Kirke de Copenhague, de Bertel Thorvaldsen. Valentín Carderera, 1822-1831. Lápiz y acuarela. Cuaderno D- 6415. (Museo Nacional del Prado)

muy probablemente una copia de un trabajo preparatorio del de la Vor Frue Kirke de Copenhague del escultor danés Bertel Thorvaldsen.⁶⁸ En 1820 Thorvaldsen, que se encontraba en Roma tras una estancia en Dinamarca, inició el proceso creativo para la

⁶⁸ Bertel Thorvaldsen, 1770-1844, pp. 14-19, y Jornaes (1997: 154). La Vor Frue Kirke de Copenhague, donde se encuentra el Cristo de Thorvaldsen, es la iglesia más relevante de la ciudad, aunque no se convirtió en catedral hasta 1924. Tras haber sido destruida por los ingleses en 1807, se creó una comisión para su reconstrucción de la que formaron parte, entre otros, el arquitecto de la iglesia, Christian Frederik Hansen (1756-1845), y el arquitecto del Ayuntamiento, Peder Malling (1781-1865). Esta labor se desarrolló desde 1811 hasta 1829. Para la decoración del interior se encargó a Thorvaldsen que ejecutase varias esculturas de los apóstoles, que se colocarían en las hornacinas que se disponían a lo largo de la nave central, y una imagen de Jesucristo, la que aquí nos ocupa, que preside la iglesia. En 1821 el Cristo ya tenía su forma definitiva y el boceto fue puesto a disposición de Pietro Tenerani (Torano, 1789 – Roma, 1869), quien se ocupó de la escultura de 3 metros, que concluyó al año siguiente. El modelo fue transportado a Carrara, donde Luigi Bienaimé (Carrara, 1795-1878) ejecutó una versión marmórea entre los años 1827 y 1828. A Copenhague se envió un calco que se colocó en la Vor Frue Kirke junto a las figuras de yeso de los apóstoles para la inauguración de la iglesia, en 1829.

ejecución de la escultura, que se concluyó en 1821. En este sentido, es importante recordar que el regreso a Italia de Thorvaldsen coincidió con la muerte de Antonio Canova, lo que aumentó su protagonismo en el panorama escultórico romano, en el que el artista véneto había dejado un enorme vacío.

En 1822 el danés había alquilado un gran edificio del príncipe Barberini, el denominado *studio grande*, en donde se exponían los modelos empleados para la realización de sus esculturas. Sabemos que el Cristo de la Vor Frue Kirke estuvo precedido de múltiples trabajos preparatorios que se mostraban en el mencionado *studio grande* y que esta escultura tuvo una importante difusión gracias a la divulgación de las diferentes réplicas en yeso y a los *biscuits* que se sacaron de ella,⁶⁹ algunos de los cuales fueron adquiridos por los viajeros del *Grand Tour*.⁷⁰

En uno de esos trabajos preparatorios el Cristo tenía, tal y como apunta Bjarne Jornaes, los brazos hacia arriba en un gesto de oración. Además, recuerda que, en presencia de Hermann Ernst Freund (Uthlede, 1786 – Copenhague, 1840), Thorvaldsen cogió los brazos del Cristo y los bajó enérgicamente. De acuerdo con estas informaciones, es bastante probable que existiese algún trabajo preparatorio que Carderera hubiese podido ver en el que el Cristo tuviera los brazos hacia arriba, que es como lo copió en su dibujo. La elección por parte de Valentín Carderera de un trabajo preparatorio del artista danés para el álbum del Museo Nacional del Prado nos permite imaginar que hubiese experimentado cierta fascinación por el proceso creativo de esta obra o incluso que hubiese preferido el boceto al resultado final, del que también se debía de conservar algún modelo en el estudio del escultor danés.

⁶⁹ El estudio de Thorvaldsen se convirtió en un espacio en el que el artista no solo creaba, sino que también vendía modelos y copias de sus obras a una clientela numerosa e internacional siguiendo una práctica que había iniciado con éxito Antonio Canova. El danés controlaba escrupulosamente la producción y la venta de piezas, que eran anotadas de forma regular en una especie de libros de contabilidad. Naturalmente, este tipo de actividad requirió la puesta en marcha de un engranaje de colaboradores muy extenso frente al que se encontraba Pietro Tenerani, quien se había encargado de atender los intereses de Thorvaldsen mientras este permaneció en Dinamarca, hasta que en 1820 regresó a Roma. Sin embargo, a raíz de algunas divergencias con Tenerani, su lugar fue ocupado por los hermanos Pietro y Luigi Bienaimè. Pietro se encargaba de hacer de intermediario entre Carrara y el estudio del escultor, al que solicitaba de manera insistente los modelos para poder trasladarlos a la piedra, así como del transporte del material desde los puertos de Livorno y Ripa Grande, en el Trastévere. Por su parte, Luigi Bienaimè había asumido la dirección del taller romano y supervisaba su funcionamiento durante las ausencias de Thorvaldsen.

⁷⁰ Jornaes (1997: 154).

No sería de extrañar que el erudito oscense hubiese visitado el estudio de Thorvaldsen, a donde era habitual que llegasen algunos viajeros del *Grand Tour*, no solo personajes relevantes, sino también diletantes y curiosos. Un buen testimonio de ello es el cuadro de Ditlev Martens (Kiel, 1795-1864) titulado *El papa León XII visita a Thorvaldsen en su taller de la Piazza Barberini, 18 de octubre de 1826* (1830, Statens Museum for Kunst, Copenhague). En él se plasma la visita inesperada del sumo pontífice con el objeto de ver el monumento funerario que estaba haciendo para su predecesor, Pío VII (Cesena, 1742 – Roma, 1823), y en el centro de la escena se advierte la presencia de un modelo de grandes dimensiones de la escultura del Cristo, que por aquel entonces debía de estar ya en Copenhague.

LA PROBABLE PRESENCIA DE VALENTÍN CARDERERA EN EL PALACIO FALCONIERI DE ROMA: LA COLECCIÓN DEL CARDENAL FESCH

En el álbum D-6415 de Valentín Carderera se ha incluido un dibujo de santa Cecilia debajo del cual se ha anotado “S. Cecilia de C. Dolce la Casa de la Reyna Ortensia”. Se trata de un boceto hecho a lápiz y tinta negra y coloreado con acuarela en el que se ha especificado el color que ha de ser empleado en cada parte de las vestiduras. Lo más probable es que sea una copia de la *Santa Cecilia* (1670-1672, Gemäldegalerie, Dresde) de Carlo Dolci (Florencia, 1616-1686), encargada por Cosme III de Médici y llevada a cabo en Florencia, posiblemente el mismo cuadro mencionado por Filippo Baldinucci (Florencia, 1624-1697) entre las obras realizadas por el pintor en torno a 1670.⁷¹

Estableciendo una comparación entre el dibujo del álbum de Valentín Carderera y el cuadro de Dolci se advierten en aquel algunas modificaciones con respecto a su posible fuente de inspiración. Estas variaciones podrían ser fruto de una personal interpretación de la obra o bien podrían indicarnos que Carderera habría estado ante un dibujo preparatorio del trabajo del toscano o incluso ante una copia con algunas variaciones. En la acuarela la santa dispone su rostro frontalmente y mira hacia arriba en una actitud que contrasta con la serenidad del cuadro al tiempo que lleva en su cabeza

⁷¹ Baldassari (1995: 157, n.º cat. 132). Filippo Baldinucci dice lo siguiente sobre el cuadro de *Santa Cecilia* de Carlo Dolci: “Gli fece ancora dipignere un quadro di Santa Cecilia, in atto di sonare l’organo, che dicesi egli donasse poi al Tesoriere del re di Polonia”.



*Dibujo inspirado en la Santa Cecilia de Carlo Dolci. Valentín Carderera, 1822-1831.
Lápiz, tinta y acuarela. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)*

una corona de flores que no encuentra correspondencia en el original del pintor italiano. Sin embargo, la elegancia de las manos, con los dedos muy estilizados, el ambiente íntimo y oscuro en que se ha situado al personaje y las vestiduras vaporosas y ampulosas confirman que la fuente de inspiración para la acuarela del álbum de Valentín Carderera debió de ser el cuadro de Dolci, tal y como él mismo afirma.

No deberíamos pasar por alto la anotación de la parte inferior de la acuarela de Carderera, en la que se indica que la obra estaba en la casa de la reina Hortensia, en una clara referencia a Hortensia de Beauharnais (París, 1783 – Arenenberg, 1837), reina de Holanda, casada con Luis Napoleón por voluntad de Napoleón Bonaparte y madre del emperador Napoleón III de Francia. Era hija de Josefina de Beauharnais (1763-1814) y de Alejandro, vizconde de Beauharnais. Aunque Hortensia de Beauharnais vivía

desde 1819 de manera oficial en el castillo de Arenenberg, en Suiza, pasaba buena parte del invierno en Roma o en Ginebra, y su residencia en la Ciudad Eterna era el palacio Falconieri, situado en la Via Giulia,⁷² cuyo segundo piso estaba ocupado por el cardenal Joseph Fesch (Ajaccio, 1763 – Roma, 1839)⁷³ desde 1815.⁷⁴ Este lugar se convirtió en un espacio de reunión para todos los miembros de la familia Bonaparte que no habían sido desterrados, y Hortensia habría tenido la oportunidad de encontrarse allí con Jeanne-Françoise Julie-Adélaïde Bernard (Lyon, 1777 – París, 1849), más conocida como *Madame Recamier*, a la que la unió una estrecha amistad durante su estancia en Roma.

El cardenal Fesch fue un destacado coleccionista que atesoró en el palacio Falconieri sus obras,⁷⁵ compradas a lo largo de cuarenta años en los mercados romanos y parisinos.⁷⁶ En cualquier caso, sería conveniente concretar que las piezas que se encontraban en el palacio Falconieri no eran únicamente originales, sino que también existían copias de obras de célebres artistas. De hecho, la ingente cantidad de copias que se registran en el inventario realizado tras su muerte hace sospechar que Fesch habría comprado trabajos de artistas, posiblemente en periodo de formación o en un estadio inicial de sus carreras, que subsistían en Roma realizando este tipo de comisiones. En

⁷² Rendina (2004: 319).

⁷³ Riccio (ed.) (2000: 230). El cardenal Fesch era conocido por Mary Berry (1762-1852), ya que lo menciona en su diario al narrar cómo el 17 de noviembre de 1820 estuvo en una misa oficiada por él en la capilla del Quirinal. La inglesa vivió casi noventa años, a caballo entre el siglo XVIII y el XIX, y tuvo ocasión de conocer a un importante número de personajes, algunos de ellos muy relevantes, como Thorvaldsen, Canova, Napoleón, Paolina Borghese, Madame Recamier, el cardenal Consalvi, etcétera.

⁷⁴ Salerno, Spezzaferro y Tafuri (1973: 445-459). El palacio Falconieri está situado junto a la iglesia de la Oración y de la Muerte, en la via Giulia, y fue propiedad de la familia Ceci, desde 1574 de los Odescalchi y a partir de 1606 de los Farnese. En 1638 Fabrizio Falconieri, miembro de una noble familia florentina, adquirió el palacio y encargó a Borromini que lo ampliase. Entre 1815 y 1818 vivió en él María Letizia Ramolino (Ajaccio, 1750 – Roma, 1836), madre de Napoleón Bonaparte y hermana del cardenal Fesch.

⁷⁵ Dinelli-Graziani (2005), George (1844), Guerin (1855), Latreille (1935), Marquaille (2012), Patrick Michel (ed.) (2002), Ricard (1893), Thuillier (1957), Vannini (1987: 302). Una vez en el palacio Falconieri, Fesch mandó que le enviaran desde Marsella siete cajas que contenían cuadros que habían sido comprados en Italia y dejados en un depósito que custodió la mujer de Giuseppe Bonaparte. Sabemos que Fesch tenía una marcada predilección por las obras de procedencia flamenca y holandesa de temática popular, bodegones y paisajes, aunque también adquirió muchas obras italianas del *Quattrocento* y el *Cinquecento*, piezas barrocas y, de forma excepcional, cuadros del *Settecento* entre los que figuran pinturas de Benedetto Luti o de Pompeo Batoni.

⁷⁶ Vannini (1987: 310-311). Buena parte de estos cuadros fueron a parar a diversas colecciones, mientras que el resto se conservan en el Museo Fesch de Ajaccio.

esta clave podría argumentarse la presencia de algunos bocetos de las *logge* del Vaticano de Rafael que aparecen anotados en el inventario de la colección del cardenal.⁷⁷ Asimismo, también recibió regalos, tal y como refiere el abad Lyonnet, biógrafo de Fesch, que señala que el gran duque de Toscana, Fernando III (Florencia, 1769-1824), con ocasión de la visita que Bonaparte hizo a Florencia, regaló a su tío el cardenal un conjunto de obras que pertenecían a su colección privada.

Aunque en la ficha del catálogo del cuadro de *Santa Cecilia* de Dolci realizada por Baldassarri se especifica que en el año 1742 la obra estaba en la colección Carigna de París y que gracias a los trámites realizados por De Bras pasó al museo alemán en que se halla en la actualidad, la anotación en la que Carderera afirma estar copiando el cuadro de Dolci siembra algunas dudas, que se incrementan si consideramos que Fesch recibió, como ya hemos apuntado, un importante número de obras como regalo de Fernando III, entre las que pudo encontrarse la pintura en cuestión. En cualquier caso, no deberíamos excluir la posibilidad de que lo que se hubiese conservado en la colección de Fesch hubiese sido una copia del cuadro de Dolci, o incluso una copia ligeramente diferente o quizá un trabajo preparatorio.⁷⁸

La *Santa Cecilia* de Dolci no fue la única obra que Carderera tuvo ocasión de copiar en el palacio Falconieri, puesto que también en el álbum D-6415 se incluye un detalle de la *Crucifixión Gavari* de Rafael (1502-1503, National Gallery, Londres),⁷⁹ concretamente la figura de la Magdalena orante al pie de la cruz. El cuadro del pintor de Urbino se registra en el inventario realizado a la muerte del cardenal Fesch, en el que se describió como una tabla de ocho pies y medio de largo por cinco pies y un sexto de ancho en la que se puede ver a Cristo en la cruz con dos ángeles y cuatro santos y sobre la que se especifica que fue realizada por Rafael. La obra estaba tasada en un

⁷⁷ Archivio di Stato de Roma (en adelante, ASR), *notai capitolini, ufficio II*, not. Augusto Appolino, 1839, vol. 611, f. 422. En este documento, el notario Augusto Appolino, cuya notaría se encontraba en la Via della Colonna, 36, señala que el fallecimiento de Fesch, domiciliado en el palacio Falconieri, en la Via Giulia, tuvo lugar a las diez de la mañana del 3 de mayo de 1839. Poco antes había realizado un testamento que se depositó en su habitación del mencionado palacio, en donde fue hallado por sus parientes. En él se nombraba heredero universal a José Bonaparte y se confiaba la ejecución de sus voluntades a Pietro Pistelli y a Stanislao Natalini. Los cuadros fueron examinados, con la supervisión de Vincenzo Camuccini, por el pintor Luigi Durantini, académico de San Luca.

⁷⁸ Marquaille (2012), Vannini (1987: 307).

⁷⁹ Rafael pintó la *Crucifixión* para Domenico di Tommaso Gavari, un banquero que deseaba una obra para su capilla funeraria, puesta bajo la advocación de san Jerónimo en la iglesia de Santo Domingo de Città di Castello.



*Copia de un detalle de la Crucifixión Gavari de Rafael. Valentín Carderera, 1822-1831.
Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)*

total de 4000 escudos, una cantidad verdaderamente elevada, lo que confirmaría que se trataba del cuadro original.⁸⁰

Acerca de esta imagen del álbum de Valentín Carderera cabría plantearse una cuestión para la que es realmente complejo encontrar una respuesta: ¿cuál fue la razón por la que el oscense eligió esta figura del cuadro de Rafael y no otra? Quizá se deba a que el aragonés sintió un particular interés por este tipo de figuras femeninas, que se reiteran con frecuencia en el álbum D-6415 del Museo Nacional del Prado. Otra hipótesis es que fuese más fácil de copiar que otras partes del cuadro, o incluso que esa zona estuviese mejor iluminada en virtud de su ubicación en el interior del palacio

⁸⁰ ASR, *notai capitolini, ufficio II*, not. Augusto Appolino, 1839, vol. 611, f. 105v.

Falconieri.⁸¹ Este aspecto y la espontaneidad del dibujo, de factura menos rígida que otros en los que la fuente de inspiración parece haber sido indudablemente un grabado, dan solidez a la hipótesis de que se trataría de un apunte del natural ejecutado en el interior del palacio en que vivía el cardenal Fesch.⁸²

La presencia de Carderera en el palacio Falconieri nos hace pensar que hubiese podido entrar en contacto con uno de los ambientes más selectos de Roma, lo que ratifica su condición de privilegiado viajero del *Grand Tour*. Es posible que esto hubiese tenido lugar gracias a la intercesión de José Madrazo, quien durante su estancia en Roma habría frecuentado la casa de Luciano Bonaparte, hermano de Napoleón, en la Via Bocca del Leone, donde habría ejecutado un retrato de su mayordomo, el abad Colonna, en el año 1819.⁸³

Carderera, una vez en el palacio Falconieri, habría tenido la oportunidad de conocer a los miembros de la familia Bonaparte que no sufrieron el destierro y a muchos artistas y personajes de nacionalidad francesa, puesto que Fesch era supervisor de la Académie de France.⁸⁴ De hecho, su colección debió de ser accesible para gran parte de los jóvenes que se ejercitaban en la institución gala, algo de lo que también pudo disfrutar el aragonés. Incluso es más que posible que Fesch hubiese sido uno de los personajes que le abrió las puertas del mundo del coleccionismo romano a Carderera, indicándole lugares privilegiados donde adquirir piezas y contribuyendo a formar su gusto.⁸⁵

⁸¹ Se conserva un boceto de la figura arrodillada con las manos cruzadas delante del pecho que podría ser una primera versión de la María Magdalena del cuadro de la *Crucifixión* de Rafael, aunque es bastante improbable que Carderera tuviese conocimiento del mismo y acceso a él.

⁸² Vannini (1987: 309, n. 26). En el primer piso del palacio Falconieri estaban colocadas las obras de la escuela francesa, mientras que en el segundo se hallaban las galerías de arte italiano y flamenco. Además, la colección de Fesch estaba provista de un discreto número de obras de procedencia española. En el denominado *Gabinetto* y en la habitación que estaba al lado se encontraban diversos cuadros en los que se retrataba a miembros de la familia de Napoleón.

⁸³ Gallego (2014: 182).

⁸⁴ Vannini (1987: 304).

⁸⁵ Marquaille (2012: 131). Los especialistas se cuestionan las razones que llevaron a Fesch a crear una colección de obras de arte tan importante y numerosa, integrada por aproximadamente dieciséis mil cuadros. En algún caso se ha pensado que se trataba de un cardenal ávido que acumuló las obras de una forma casi voraz, mientras que en otros ha sido dibujado como una figura filantrópica que compró, además de para su propio disfrute personal, para colaborar con algunos artistas y con el mercado artístico.

EL INTERÉS DE VALENTÍN CARDERERA POR LOS ALREDEDORES DE ROMA

En el cuaderno D-6413 del Museo Nacional del Prado, de grandes dimensiones pero integrado por pocas hojas, se recopilan dibujos realizados en su mayoría con lápiz negro y ocasionalmente repasados con tinta del mismo color que en algunos casos están provistos de anotaciones que hacen posible identificar lo que se ha copiado. Se trata casi siempre de paisajes, posiblemente ejecutados por el propio Valentín Carderera durante los viajes que realizó a la zona de los Castelli Romani, en el ámbito de los Colli Albani, a pocos kilómetros de Roma, en un territorio que correspondía al antiguo Latium Vestus.⁸⁶

En uno de los primeros dibujos Carderera ha escrito las palabras “Monti Cavi” en una clara referencia al monte Cavo —la segunda montaña más elevada del territorio lacial—, también conocido como *Vulcano Cavo*, en el municipio de Rocca di Papa, al norte del lago de Castel Gandolfo. De hecho, algo más adelante ha dibujado una arquitectura que podría ser la iglesia de la Assunta, ubicada precisamente en este municipio. También suscitó su interés el monasterio de San Nilo, fundado en 1004 por san Nilo da Rossano y situado en Grottaferrata, localidad de la zona de los Castelli Romani denominada Tuscolana. El oscene hace dos bocetos de este edificio: en uno de ellos se ve el monasterio desde lejos, y en el otro la estructura arquitectónica ha sido captada desde un lateral. También ha pergeñado frondosos árboles que recuerdan a los bosques de castaños que rodean la abadía de San Nilo.⁸⁷

⁸⁶ Elia (2014: 81-89). Gonzalo José de Vilches y Parga (La Coruña, 1808 – Madrid, 1879), que estaba en Roma con el cargo secretario de la legación española en el Vaticano desde 1827 y con el que Valentín Carderera entabló una importante relación, se establecía durante los veranos en Albano, a donde el oscene fue a visitarlo en varias ocasiones. Es posible que desde allí realizase diversas excursiones en las que habría tenido ocasión de pergeñar algunos de los paisajes del cuaderno D-6413. Además, por intercesión del duque de Villahermosa, el oscene tuvo acceso a algunos de los palacios que la familia Colonna poseía en aquella zona, como los de Marino, Genazzano y Paliano.

⁸⁷ Stendhal (1829, t. 1: 12): “13 août [1827].— Le 3 août nous traversâmes ces campagnes désertes, et cette solitude immense qui s’étend autour de Rome à plusieurs lieues de distance. L’aspect du pays est magnifique; ce n’est point une plaine plate; la végétation y est vigoureuse. La plupart des points de vue sont dominés par quelque reste d’aqueduc ou quelque tombeau en ruines qui impriment à cette campagne de Rome un caractère de grandeur dont rien n’approche. Les beautés de l’art redoublent l’effet des beautés de la nature et préviennent la satiété, qui est le grand défaut du plaisir de voir des paysages”. Sobre la zona de los Castelli Romani, en donde Stendhal pasó algunos periodos de su permanencia en Italia, nos cuenta lo siguiente en la página 52: “22 août (1827).— De ma fenêtre, je pourrais jeter un pierre dans le lac de Castel-Gandolfo; et, de l’autre côté, à travers les arbres, nous voyons la mer. La forêt qui s’étend d’ici à Frascati nous offre une promenade pittoresque, et toute la journée nous y avons trouvé une fraîcheur délicate”. En la página 54 dice: “23 août [1827].— Nous avons traversé la forêt de Castel-Gandolfo à Frascati, par des petits chemins délicieux, et sommes allés voir les ville Bracciano, Conti,

Lo mismo que otros muchos viajeros del *Grand Tour* durante los siglos XVIII y XIX, Valentín Carderera se sintió fascinado por el templo de la Sibila de Tívoli,⁸⁸ tal y como demuestra un dibujo fechado en 1828 y conservado en el álbum D-6412.⁸⁹ La naturaleza, que tiene un enorme protagonismo en el dibujo del aragonés, es inquietante y exuberante, hasta tal punto que incluso llega a eclipsar la arquitectura clásica. Se trata, en definitiva, de una visión del paisaje, posiblemente filtrada desde la perspectiva de lo sublime, que encaja en la mentalidad romántica, muy diferente de otros paisajes de sus cuadernos, ostensiblemente más amables.

El templo de la Sibila y sus alrededores interesó también a otros artistas, como Jacob Philipp Hackert (Prenzlau, 1731 – Careggi, Florencia, 1807), que estuvo en Italia desde 1768 hasta su muerte y realizó diversos cuadros tanto del templo de la Sibila como de las cascadas de Tívoli. Con respecto a la visión del templo que nos ofrece Carderera, el alemán se muestra algo más neutro, al captar una naturaleza plácida. Sin embargo, el oscense se aproxima más a la arquitectura, que parece estar viendo desde una cueva, lo que contribuye a incrementar la sensación de inquietud.

También en la colección del cardenal Fesch se conservaban algunos cuadros de los alrededores de Roma y del templo y las cascadas de Tívoli, según se señala en su inventario,⁹⁰ por lo que Carderera, que, como ya hemos señalado, con bastante probabilidad estuvo en el interior del palacio Falconieri, podría haber tenido la oportunidad de verlos, y quizá alguno de ellos le habría llamado especialmente la atención. De este modo, habría establecido una comparación entre el paisaje que vio y la interpretación que algunos artistas realizaron de él en sus trabajos.⁹¹

Mondragone qui tombent en ruines, *Taverna*, *Ruffinella*, et en fin la villa *Aldobrandini*, la plus charmante de toutes. Nous avons fait cent fois le péché d'envie. Les grands seigneurs qui firent construire ces belles maisons et ces jardins ont obtenu la plus belle union des beautés de l'architecture et de celle des arbres”.

⁸⁸ Nibby (1942: 10-11). Según explica Antonio Nibby en este texto dedicado íntegramente a Tívoli, el templo se halla bajo la advocación de la sibila Albunea, ya que se cree que nació precisamente allí. Habría vivido en los manantiales sulfurosos cercanos a Tíbur, que era como se conocía Tívoli en la Antigüedad. El autor del texto ha establecido una comparación entre el templo de la Sibila, el de Cástor y Pólux de Cora y el de la Fortuna de Preneste.

⁸⁹ Matilla (ed.) (2011: 263). En uno de los folios del álbum D-6415 se ha pergeñado el dibujo de una Virgen sentada en una roca junto al Niño Jesús que habría sido ejecutada, tal y como se precisa, en el oratorio de la villa de Este, en Tívoli.

⁹⁰ ASR, *notai capitolini, ufficio II*, not. Augusto Appolino, 1839, vol. 611, ff. 131v-132r.

⁹¹ *Ibidem*, f. 492r. En la colección del cardenal Fesch se conserva un cuadro en el que Vanvitelli había captado una vista de Ariccia que se valoró en 30 escudos, lo que demuestra el interés del francés por este tipo de paisaje.



Templo de la Sibila de Tívoli. *Valentín Carderera, 1828.*
Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6412. (Museo Nacional del Prado)

Otro ejemplo del interés de Carderera por los paisajes del Lacio son dos dibujos que se encuentran en el álbum D-6412 del Museo Nacional del Prado en los que copió un grabado de Wilhelm Friedrich Gmelin (Badenweiler, 1760 – Roma, 1820)⁹² —una práctica muy habitual a lo largo de la estancia del aragonés en Italia— y en los

⁹² Borchardt (2010), Schmid (2011). Wilhelm Friedrich Gmelin se formó en su ciudad natal y a partir de 1776 comenzó a estudiar el grabado bajo la supervisión de Christian von Mechel (Basilea, 1737 – Berlín, 1817). En 1786 fue a vivir a Roma, en donde gozó del apoyo de Philipp Hackert, con el que tuvo ocasión de ir a Nápoles y del que grabó dos cuadros. En 1790 regresó a la Ciudad Eterna y allí se dedicó primordialmente a la realización de paisajes y gozó de un importante éxito, ya que sus grabados se vendieron con facilidad entre los viajeros del *Grand Tour*. Desde 1789 hasta 1801 estuvo en Alemania y grabó las ilustraciones, alrededor de cuarenta, de algunos de los trabajos de Alexander von Humboldt (Berlín, 1769-1859). En 1801 regresó a Italia, país en el que residió hasta su muerte, y se convirtió en uno de los grabadores más importantes del panorama artístico romano.

que se puede ver el templo de la Fortuna del puerto de Anzio. El alemán, además de visitar los alrededores de la Ciudad Eterna e inspirarse en ellos para la ejecución de algunos de sus dibujos, realizó, en colaboración con Vincenzo Feoli, las estampas del libro de dibujos de Marianna Candidi Dionigi (Roma, 1756 – Civita Lavinia, 1826), una escritora y pintora que inmortalizó muchas ciudades saturnias, como Alatri, Anagni, Ferentino, Arpino, etcétera, tanto en sus textos como en sus obras pictóricas (*Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, publicada en Roma por Luigi Perego Salvioni entre 1809 y 1812).

Carderera, que habría tenido ocasión de visitar esos lugares, una vez de regreso en Roma podría haber analizado la forma en que algunos artistas que suscitaron su interés afrontaron la captación de los paisajes y de las ruinas. De esta manera, la ejercitación en la que ha copiado un grabado de Gmelin es comparable con la que se fundamenta en la estampa piranesiana del cenotafio de Annia Regilla.



Anzi, del Tempio della Fortuna a Porto d'Anzio.
Copia del grabado del templo de la Fortuna en el puerto de Anzio de Wilhelm Friedrich Gmelin. Valentín Carderera, 1823-1830. Lápiz y tinta. Cuaderno D-6412. (Museo Nacional del Prado)

CONCLUSIONES

Valentín Carderera puede ser considerado un viajero del *Grand Tour* un tanto inusual si lo comparamos con los otros españoles que fueron a Italia a lo largo del siglo XVIII y del primer tercio del XIX, en su mayoría pensionados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en algunos casos jóvenes que viajaron a sus expensas para completar su formación y que casi siempre tendieron a homologarse con los pensionados académicos. Sin embargo, el aragonés se encuentra más próximo a algunos personajes del norte de Europa o a aquellas figuras del panorama español —que representan una excepción— que se movieron con cierta libertad, como es el caso de Antonio Ponz (Masía de la Cerrada, 1725 – Madrid, 1792). En definitiva, Carderera viajó por Italia independientemente, llevando a cabo elecciones determinadas por su propio gusto en las que pocas veces pesaron las presiones a las que estaban sometidos los pensionados, ya que, a diferencia de ellos, Carderera no estaba obligado a enviar su trabajo para que se evaluase su formación ni parecía desear abrirse un hueco en ese ámbito académico.

A la luz del análisis de algunos de los dibujos que Carderera realizó en Italia, llegamos a la conclusión de que el oscense encarna un tipo de viajero del *Grand Tour* bien formado que está suficientemente capacitado para establecer cómo ha de desarrollarse su permanencia en Roma, la mayor parte de las veces siguiendo su propio gusto o en virtud de sus necesidades estéticas. Esta libertad nos recuerda el fragmento de la obra *Paseos romanos* de Stendhal en que el francés afirma que hay dos maneras de visitar la ciudad: recorrer con cierto orden los barrios y seleccionar las obras más importantes de cada uno de ellos, quizá en una clara alusión al modo en el que los estudiantes mandados por las academias de toda Europa se relacionaban con la ciudad de Roma, o, por el contrario, acudir a los lugares que interesan por poseer una belleza particular. Esta última es la opción preferida por Stendhal, que proclama que, como un verdadero filósofo, hará cada día lo que realmente desee, en una clara alusión al verso de Horacio que invita a vivir considerando la fugacidad del tiempo (“quam minimum credula postero”).⁹³ Observando con atención buena parte de los dibujos que integran el cuaderno D-6412 se podría pensar que son fruto de los paseos de Valentín Carderera por Roma, periplos por la ciudad en los que se producen hallazgos fortuitos

⁹³ Stendhal (1829, t. 1: 10).

no menos relevantes que aquellos que se programan. En esta clave sería posible interpretar los rápidos bocetos de los lugares que llamaron su atención, como el palacio Spada, lo que él define como “la entrada antigua de la villa Borghese”, la villa Maddama, algunos patios de casas que se encontraban en el centro de la ciudad o la plaza de San Cosimato, en pleno Trastévere, así como las bucólicas ruinas del foro romano, por citar tan solo algunos ejemplos.

Esa libertad que debió de determinar los paseos por Roma de Carderera y que, en definitiva, podemos considerar parte esencial de su formación se advierte también en la variopinta elección de obras de arte que dibujó y que posteriormente incluyó en el cuaderno D-6415 siguiendo la pulsión de su gusto y alejándose de cualquier presión perteneciente al ámbito académico, al que no parecía estar sujeto. Más bien podrían ser algunas de las amistades entabladas, sobre todo durante su estancia en Roma, lo que explicara ciertas elecciones, así como su acceso a una gran variedad de ambientes, algunos de ellos más bien exclusivos, como la casa del cardenal Fesch. Precisamente en este conjunto de relaciones radicaría la visión profunda y amplia del clima cultural y artístico de Roma, no exento de complejidad, que parece haber alcanzado Valentín Carderera. De esta manera, la duradera amistad con Antoni Solà, que desempeñaba un papel preponderante en la Roma académica del momento, y con el conjunto de pensionados españoles que se encontraban en la ciudad habría podido suscitar el interés del oscense por la escultura de Bertel Thorvaldsen o incluso por algunas de las tómperas de Canova, una figura que, aunque desde hacía poco tiempo faltaba en el panorama artístico de la Ciudad Eterna, seguía teniendo un peso indiscutible en él. Asimismo, los vínculos de Carderera con el grupo de los Nazarenos podrían explicar el profundo interés que el aragonés experimentó por la obra de Rafael y por la de sus seguidores, y sobre todo la marcada tendencia del oscense a recurrir al grabado como mecanismo de aprendizaje. Por último, habría que recordar su relación con Gherardo De Rossi, quien lo habría aproximado a los portugueses presentes en Roma, especialmente a Sequeira, algunos de cuyos dibujos reunió y trajo consigo a España.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA, Santiago (1966), “Sobre la etapa barcelonesa de Antonio Solà”, *Archivo Español de Arte*, 39, pp. 89-91.
- ALVIRA JUAN, Miguel Ángel, y Fernando ALVIRA BANZO (2013), “Seis retratos a la acuarela de Valentín Carderera en el Museo del Romanticismo”, *Argensola*, 122, pp. 225-235.

- ANDREWS, Keiths (1964), *The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford, Clarendon, pp. 23-28.
- ARANA COBOS, Itziar (2009), “La desamortización de Mendizábal: Valentín Carderera, comisionado, académico y coleccionista”, en Inmaculada SOCAS I BATET (coord.), *Conflictes bèl·lics, espoliacions i col·leccions: Jornades Internacionales sobre Coleccionismo*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 83-111.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1919), *Dos grandes coleccionistas aragoneses de antaño (Lastanosa y Carderera)*, Madrid, Imprenta Moderna.
- (1923), “Espíritu romántico: Valentín Carderera”, en *El genio de la raza: figuras aragonesas*, 2 vols., Zaragoza, Tipogr. del Heraldo de Aragón, vol. 1, pp. 183-196.
- AZCÁRATE LUXÁN, Isabel (1985), “Inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de San Fernando realizadas entre los años 1818 y 1857”, *Academia*, 60, pp. 137-262.
- AZCUE BREA, Leticia (2007), “‘Il Cavaliere’ Antonio Solà, escultor español y presidente de la Academia Romana de San Lucas”, *Boletín del Museo del Prado*, 25 (43), pp. 18-31.
- AZPIROZ PASCUAL, José María (1987), “Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y a la obra de Valentín Carderera y Solano: su obra escrita”, en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, IEA, pp. 559-579.
- (1981), *Valentín Carderera, pintor oscense*, catálogo de exposición, Huesca, IEA.
- BALDASSARI, Francesca (1995), *Carlo Dolci*, Turín, Artema.
- BARRIO OGAYAR, Margarita (1966), “Un escultor español en Roma: Antonio Solà”, *Archivo Español de Arte*, 39, pp. 51-83.
- BASSI, Elena (ed.) (1956), *I quaderni di viaggio*, Venecia / Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale.
- (1957), *La Gipsoteca di Possagno: sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venecia, Neri Pozza.
- BERGEON, Ségolène (1981), *Un restaurateur romain: Pietro Palmaroli*, París, Icom.
- Bertel Thorvaldsen, 1770-1844: scultore danese a Roma*, catálogo de exposición, Roma, De Luca Edizioni d’Arte, 1989.
- BORCHARDT, Stefan (2010), *Wilhelm Friedrich Gmelin: Vedute und Ideallandschaften der Goethezeit*, catálogo de exposición, Beuron, Kunststiftung Hohenkarpfen / Beuroner Kunstverlag.
- BRASAS EGIDO, José Carlos (1982), *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- BROOK, Carolina (2004), “Canova e gli scultori spagnoli del primo Ottocento: la figura di Antonio Solà, artista ‘romanizzato’”, en Manlio PASTORE STOCCHI (ed.), *Il primato della scultura: fortuna dell’antico, fortuna di Canova. II Settimana di Studi Canoviani*, Bassano del Grappa, [Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo], pp. 293-308.
- CALVO MARTÍN, Rocío (2007-2008), “La intervención de la Real Academia de Bellas Artes en la protección del patrimonio: la comisión Carderera (1836)”, *Tiempo y Forma, serie VII: Historia del Arte*, 20-21, pp. 229-266.
- Canova e l’incisione*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1993.

- CARDONA SUANZES, Asunción, *et alii* (2013), *En el umbral de la modernidad: Domingos Sequeira, un pintor portugués (1768-1837)*, catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- CIARDI, Roberto Paolo, y Benedetta MORESCHINI (2004), *Daniele Ricciarelli: da Volterra a Roma*, Milán, Federico Motta.
- CICOGNARA, Leopoldo (1823), *Biografia di Antonio Canova*, Venecia, Giambattista Missiaglia.
- COTTINO, Alberto (2010), *Critica d'arte e natura morta in alcuni esegeti del '600 in Italia settentrionale*, en Enrico MATTIODA (ed.), *Nascita della storiografia e organizzazione dei sapere: atti del Convegno Internazionale di Studi*, Florencia, Olschki, pp. 197-204.
- CUNIAL, Giancarlo (2012), “Le tempere di Possagno: il genere grazioso in Canova”, en Mario GUERZO *et alii*, *Canova e la danza*, catálogo de exposición, Crocetta del Montello, Terra Ferma, pp. 40-49.
- D'AGNELLI, Francesca Maria (2002), “I labourer scultori romani tra Settecento e Ottocento”, *Studi sul Settecento Romano*, 17 (n.º dedicado a *Sculture romane del Settecento: la professione dello scultore*, pp. 229-243.
- David e Roma*, catálogo de exposición, Roma, Accademia di Francia, 1981.
- DE SETA, Cesare (2005), *Hackert*, Nápoles, Electa Napoli.
- DE VECCHI, Pierluigi (2002), *Raffaello*, Milán, Rizzoli.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis (1988), *José de Madrazo (1781-1859)*, Santander, Fundación Marcelino Botín.
- (2007a), “‘La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo’: un lienzo de José de Madrazo para Napoleón a través de sus dibujos preparatorios”, *Boletín del Museo del Prado*, 25 (43), pp. 62-83.
- (2007b), *El siglo XIX en el Prado*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- DINELLI-GRAZIANI, Marylène (2005), *Le cardinal Fesch (1763-1839), un grand collectionneur: sa collection de peintures*, tesis doctoral.
- Dizionario biografico degli italiani*, vol. 17, Roma, Società Grafica Romana, 1974.
- Domingos António de Sequeira: desenhos*, Lisboa, Gris, 1975.
- ELIA, Gioia (2014), “La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831)”, *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII: Historia del Arte*, 2, pp. 69-101.
- (2015), “Valentín Carderera, el príncipe de Anglona, los marqueses de Jabalquinto y los duques de Uceda: noticia de unas relaciones artísticas y personales”, *Cartas Hispánicas*, 2, pp. 1-55.
- GALLEGO, Raquel (2014), “Algunas noticias sobre los artistas olvidados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: españoles en Roma entre 1815 y 1828”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 114-115, pp. 174-192.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (1994-1995), “Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico”, *Artigrama*, 11, pp. 425-450.
- GEORGE, peintre, commissaire-expert du Musée Royal du Louvre (1844), *Galerie de feu S. E. le Cardinal Fesch, ancien archevêque de Lyon, primat des Gaules, etc., etc., ou Catalogue raisonné des tableaux de cette galerie, accompagné des notices historiques et analytiques de maîtres des écoles flamande, hollandaise et allemande*, 2 vols., Roma.

- GRAUL, Jana (2004), *Daniele da Volterras Kreuzabnahme im Kontext des Ausstattungsprogrammes der Cappella Orsini in SS. Trinità dei Monti in Rom*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Jena.
- GUÉRIN, Charles (1855), *Joseph Fesch, archevêque et cardinal, grand aumonier de France*, Bastia, C. Fabiani.
- GURLITT, Wilibald (1939), “Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia”, en Kurt TAUT, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938*, Leipzig, C. F. Peters, pp. 84-97.
- JORDÁN DE URRIÉS Y DE LA COLINA, Javier (1992), “José de Madrazo en Italia (1803-1819)”, *Archivo Español de Arte*, 65, pp. 351-370.
- JORNAES, Bjarne (1997), *Bertel Thorvaldsen: la vita e l'opera dello scultore*, Roma, De Luca.
- LANZAROTE GUIRAL, José María (2010), “Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de los monumentos aragoneses de Valentín Carderera”, *Argensola*, 120, pp. 141-176.
- e Itziar ARANA COBOS (2013), *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera: monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la colección privada de la familia Carderera*, Zaragoza, IFC / Fundación Lázaro Galdiano.
- LATREILLE, André (1935), *Napoléon et la Saint Siège, 1801-1808: l'ambassade du cardinal Fesch à Rome*, París, F. Alcan.
- LEONE, Francesco (2012), *José de Madrazo a Roma: la felicità eterna del 1813*, Roma, Officine Tipografiche.
- LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel (1905), “El Excmo. Sr. D. Valentín Carderera y Solano (1796-1880)”, *Revista de Huesca*, II (7), pp. 43-59.
- MADRAZO, Pedro (1882), “Necrología (elogio fúnebre de D. Valentín Carderera)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, I, pp. 5-12 y 105-126.
- MARQUAILLE, Léonie (2012), “La collection de peintures flamandes du cardinal Fesch (1763-1839): un état des lieux”, *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 10, pp. 131-142.
- MASON RINALDI, Stefania (2001), “Per il collezionismo a Venezia nel Seicento: conservatorismo nostalgico e aperture al contemporaneo”, en Olivier BONFAIT y Giuliano BRIGANTI, *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo. Atti delle giornate di studi dedicati a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996)*, Roma, École Française de Roma, pp. 225-237.
- MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel (ed.) (2011), *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, 1997-2010*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, ed. electrónica, pp. 258-263.
- MAZZA BOCCAZZI, Barbara (2005), “Da Vincenzo da Canal a Francesco Algarotti: itinerario critico”, *Studi Veneziani*, N. S. 49, pp. 157-169.
- MICHEL, Olivier (2007), “Les lauréats des concours de sculpture à l'Accademia del Nudo de 1758 à 1848”, en Geneviève BRESCH-BAUTIER (dir.), Françoise BARON y Pierre-Yves LE POGAM (eds.), *La sculpture en Occident: études offertes à Jean-René Gaborit*, Dijon, Fatou, pp. 238-247.

- MICHEL, Patrick (ed.) (2002), *Collections et marché de l'art en France au XVIII^e siècle: actes de la 3^e journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain*, Burdeos, Centre François-Georges Pariset.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro (1996), *Proyectos y obras para el Museo del Prado: fuentes documentales para su historia*, Madrid, Museo del Prado.
- NIBBY, Antonio (1942), *Tivoli e le sue vicinanze*, Tivoli, Deputazione Romana di Storia Patria.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1868), "Carderera y Solano, D. Valentín", en *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2 vols., Madrid, Ramón Moreno, vol. I.
- PARDO CANALÍS, Enrique (1967), "La casa y la biblioteca de Antonio Solà", *Revista de Ideas Estéticas*, xxv (100), pp. 249-272.
- PIGNATTI, Terisio (1976), *Veronese*, 2 vols., Venecia, Alfieri.
- PUENTE, José Joaquín (1987), "Una obra de Valentín Carderera hasta ahora adscrita a José de Madrazo", *Boletín del Museo del Prado*, 8, pp. 99-105.
- QUERCI, Eugenia (2012), "'Le antichità romane' di Piranesi e le incisioni come 'museo' tra conoscenza, conservazione e divulgazione", *Grafica d'Arte*, xxiii (89), pp. 12-17.
- RECIO MIR, Antonio (1998), "Antonio López Aguado y los proyectos neoclásicos para la capilla de los Dolores de la catedral de Sevilla", *Academia*, 86, pp. 379-398.
- RENDINA, Claudio (2004), *Le grandi famiglie di Roma: la saga della nobiltà tra contee, marchesati, ducati e principati, sotto l'insegna di papi e cardinali, imperatori e re nello scenario di splendidi palazzi, sontuose ville e cappelle gentilizie*, Roma, Newton & Compton.
- RICARD, Louis-Gustave (1893), *Le cardinal Fesch, archevêque de Lyon (1763-1839)*, París, E. Dentu.
- RICCIO, Bianca (ed.) (2000), *Mary Berry, un'inglese in Italia. Diari e corrispondenza dal 1783 al 1823: arte, personaggi e società*, Roma, Ugo Bozzi.
- ROSAND, David (2012), *Véronèse*, París, Citadelles & Mazenod.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2013), "Literatura de viajes y patrimonio artístico: Valentín Carderera y los hermanos Bécquer en Tarazona y en el monasterio de Veruela", en M.^a del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Arte del siglo XXI*, Zaragoza, IFC, pp. 155-188.
- SALAS, Xavier de (1963), "Pérez Villamil y Carderera", *Archivo Español de Arte*, 36, pp. 83-84.
- (1965), "Inventario de la colección de pinturas de don Valentín Carderera", *Archivo Español de Arte*, 38, pp. 207-227.
- SALERNO, Luigi, Luigi SPEZZAFERRO y Manfredo TAFURI (1973), *Via Giulia: una utopia urbanistica del 500*, Roma, Aristide Staderini.
- SÁNCHEZ DÍEZ, Carlos (2004), "Dibujos de tema segoviano en la colección Lázaro Galdiano", *Goya*, 299, pp. 103-114.
- SCHMID, F. Carlo (2011), "Wilhelm Friedrich Gmelin", *Print Quarterly*, 28, pp. 203-205.
- SOLACHE VILELA, Gloria (2007), "José Madrazo y la práctica del aguafuerte durante su estancia en Roma (1810-1813): estampas inéditas y su proceso creativo", *Boletín del Museo del Prado*, 25 (43), pp. 84-96.

- STEFANI, Ottorino (1992), *Canova pittore: tra Eros e Thanatos*, Milán, Electa, pp. 110-120.
- STENDHAL (1829), *Promenades dans Rome*, 2 t., París, Delaunay.
- SUREDA, Joan (coord.) (2008), *Goya e Italia*, catálogo de exposición, 2 vols., Madrid, Turner / Fundación Goya en Aragón.
- THUILLIER, Jacques (1957), “Les tableaux du Cardinal-oncle”, *L'Œil*, 34, pp. 32-42.
- VANNINI, Stefania (1987), “Il cardinale Fesch e la sua collezione”, en Elisa DEBENEDETTI (ed.), *Ville e palazzi: illusione scenica e miti archeologici*, Roma, Multigrafica.
- VASARI, Giorgio (1906), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte*, 9 vols., Florencia, G. C. Sansoni.
- WILTON-ELY, John (2012), “Piranesi and the Tourists”, en María Dolores SÁNCHEZ-JÁUREGUI y Scott WILCOX (eds.), *The English Prize: The Capture of the Westmorland, an Episode of the Grand Tour*, Yale, Yale University, pp. 137-143.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio (2010), “El fondo Carderera en las colecciones de la Fundación Lázaro Galdiano”, *Argensola*, 120, pp. 177-203.