

APUNTES DEL PASADO NACIONAL: APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LOS DIBUJOS DE MONUMENTOS ARAGONESES DE VALENTÍN CARDERERA¹

José M.^a LANZAROTE GUIRAL*

RESUMEN.— El objeto de este artículo es presentar un conjunto de dibujos y acuarelas de monumentos aragoneses del artista Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796 – Madrid, 1880). Al abordar el estudio de esta faceta del personaje, la de dibujante, haremos referencia a su actividad erudita en el campo de la historia y de las bellas artes, así como a su labor en favor de la salvaguarda monumental desde su puesto de vocal de la Comisión Central de Monumentos. Sin pasar por alto el valor documental de los dibujos para conocer el estado de esos edificios —algunos de ellos desaparecidos— en el siglo XIX, queremos resaltar su valor como testigos de la creación de una conciencia patrimonial en torno a los restos del pasado. Si bien muchos de esos dibujos han permanecido inéditos hasta ahora, algunos de ellos fueron difundidos en forma de grabados en obras ilustradas o en la prensa periódica, de modo que contribuyeron a la definición de un canon monumental español a partir de los testimonios artísticos de los antiguos reinos peninsulares.

ABSTRACT.— The aim of this article is to present an analytical study of a series of watercolour paintings featuring Aragonese monuments by the artist Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796 – Madrid, 1880). Carderera's contributions as a sketch artist will be analysed with reference to his intellectual production in the field of history and of fine arts, as well as

* Instituto Universitario Europeo, Florencia. Jose.Lanzarote@eui.eu

¹ La Fundación Lázaro Galdiano colabora cediendo gratuitamente las imágenes y los derechos de reproducción de las fotografías de las obras de su colección.

his work in favour of monument recognition and safekeeping, as a member of the Central Commission of Monuments. While acknowledging the documentary value of his works, which provide a valuable record of the shape of some disappeared buildings, the main focus of this article will be to highlight how these sketches bore witness to the creation of an awareness of 'national heritage'. Although many of these sketches have not previously been published, some of them had been disseminated in the form of engravings in illustrated works or in newspapers during the 19th century. In the process, they contributed to the definition of a Spanish monument canon based on the artistic testimonies of the former peninsular kingdoms.

El artista y erudito Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796 – Madrid, 1880) no ha recibido hasta la fecha la atención que merece por parte de los investigadores. Apenas ha sido estudiada su actividad como pintor, que no es sino uno de los aspectos de un personaje que se revela complejo y polifacético. En efecto, el oscense destacó como estudioso del arte hispánico, tanto de su tradición pictórica como de su legado monumental, y participó en círculos y en instituciones clave de su tiempo. Bien vinculado a las estructuras de poder político y cultural de la España de su época, Carderera perteneció a la elite intelectual del nuevo Estado liberal y contribuyó con su obra a la tarea de crear las bases ideológicas del nuevo orden a través del cultivo de las artes y la historia.

Fue Carderera un personaje entre la luz y la sombra que dirigió desde Madrid el reconocimiento, la definición y el destino del tesoro artístico de la nación. Es por este motivo por el que el nombre de don Valentín aparece aquí y allá, en artículos y reseñas que demuestran una relevancia discreta y dispersa del personaje; Carderera es mencionado en estudios sobre la prensa romántica, sobre las colecciones del Museo del Prado o de la Biblioteca Nacional de España, sobre la fortuna crítica de la obra de Goya o sobre el devenir de tantos monumentos de la Península, desde el monasterio de Sijena hasta los Reales Alcázares de Sevilla. Fue además un ávido coleccionista y bibliófilo, lo que explica que puedan rastrearse hasta su colección numerosas obras de arte presentes hoy en día en instituciones públicas tanto españolas como extranjeras.

Por todo ello, sorprende comprobar el olvido historiográfico del personaje, quizá debido a cierto desdén con que la historiografía del arte se ha enfrentado al siglo XIX en España, o a la complejidad de estudiar una figura que repartió sus esfuerzos entre tan diversas actividades. El objetivo de estas páginas es precisamente resaltar una de sus facetas, la de dibujante, a través de una serie de obras en su mayor parte inéditas; centrándonos en sus dibujos de monumentos aragoneses abordaremos un estudio preli-

minar de este capítulo de su catálogo artístico, de las condiciones de su producción y de su significado. Sin embargo, el análisis de estas obras no sería posible sin aludir a su producción erudita y a su dedicación oficial en favor de la salvaguarda monumental.²

CARDERERA “DIBUJANTE, ARQUEÓLOGO Y COLECCIONISTA”:
 APUNTES PRELIMINARES SOBRE UNA FIGURA COMPLEJA

Concluía el profesor García Guatas al plantear el estado de la cuestión en 1996 que poco es lo que se ha avanzado en el conocimiento del personaje desde sus primeros biógrafos.³ Por desgracia, esta afirmación sigue estando de actualidad, si bien algunas publicaciones recientes permiten vislumbrar con algo más de nitidez los contornos de una figura que sigue siendo casi tan desconocida como su obra. No es el objetivo de estas páginas retrazar la biografía del oscense, pero antes de adentrarnos en el tema concreto del artículo creemos conveniente hacer algunas aclaraciones en torno a esas otras facetas del personaje, y muy en especial a la de “arqueólogo” o “erudito”.

Para empezar, forzoso es admitir que la biografía del oscense está por escribir. Para conocerle todavía hay que acudir a una serie de fuentes que datan todas ellas de hace más de un siglo, empezando por la necrológica escrita por su amigo Pedro de Madrazo (1816-1898).⁴ Rica en emotivos recuerdos y en evocadores pasajes de calidad literaria, pero también en manidos tópicos biográficos, la información que aporta debe ser analizada críticamente. Comparte algunos de estos rasgos con otra necrológica de anónimo autor aparecida en 1881 en *La Ilustración Española*, más prolija en datos de nombramientos y cargos.⁵ Otras reseñas se publicaron en vida del oscense, como la

² El presente artículo sintetiza las conclusiones del estudio que realizamos gracias a la concesión de una Ayuda de Investigación del Instituto de Estudios Altoaragoneses en 2007-2008. Quiero expresar mi agradecimiento a su director, Fernando Alvira, Pilar Alcalde y el resto del personal de esta institución por el apoyo que durante estos años me han ofrecido. Asimismo estoy en deuda con Vicente Baldellou, Julio Ramón y M.^a de la Paz Cantero, del Museo de Huesca, y con Juan Antonio Yeves y Carlos Sánchez, de la Fundación Lázaro Galdiano, por las facilidades que me han dado para la consulta de sus respectivos fondos. Finalmente, deseo mostrar mi reconocimiento a Carlos Garcés por sus consejos, así como a Itziar Arana por compartir conmigo sus ideas sobre el personaje y sus sombras.

³ GARCÍA GUATAS, Manuel, “Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico”, *Artigrama*, 11 (1994-1995 [publicado en 1996]), pp. 425-450.

⁴ MADRAZO, Pedro de, “Necrología (elogio fúnebre de D. Valentín Carderera)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, II (1882), pp. 5-12 y 105-126.

⁵ “Excmo. Sr. D. Valentín Carderera (necrológica)”, *La Ilustración Española y Americana*, XXIV/20 (1880), p. 350.

del *Diccionario de artistas* de Ossorio⁶ o la obra del erudito zaragozano Cosme Blasco y Val.⁷ A comienzos del siglo XX, Gabriel Llabrés y Quintana resumió lo publicado hasta entonces y estableció una biografía del personaje⁸ en la que se han basado las publicadas posteriormente, por ejemplo por Ricardo del Arco.⁹

El estudio de su obra artística no presenta un mejor panorama; solo contamos con la obra pionera de José María Azpíroz, quien, con motivo de la celebración en Huesca de una exposición monográfica en 1981,¹⁰ publicó una aproximación al catálogo de su obra pictórica.¹¹ En este estudio, Azpíroz afirma que, exceptuando algunas acuarelas de paisajes, el grueso de la producción de Carderera está constituido por óleos.¹² Sin embargo, el catálogo de estos, y siempre teniendo en cuenta que el inventario no es definitivo, apenas supera las 40 obras, una cantidad muy limitada para un artista que alcanzó los 84 años de edad. Como reconocen sus biógrafos, Carderera pocas veces toma los pinceles, y cuando lo hace suele ser por encargo, para pintar retratos. En efecto, sus pinceles inmortalizaron a numerosos miembros de la aristocracia y de las clases altas de su época,¹³ e incluso fue nombrado pintor de cámara de la Casa Real.¹⁴

⁶ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, “Carderera y Solano, D. Valentín”, en *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2 vols., Madrid, Ramón Moreno, 1868-1869, vol. I (1868). Y de nuevo en idem, “Carderera y Solano (D. Valentín)”, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Moreno y Rojas, 1883-1884, pp. 130-131.

⁷ BLASCO Y VAL, Cosme, *Huesca biográfica: galería de hombres notables de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*, Huesca, Impr. de Jacobo M. Pérez, 1870.

⁸ LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel, “El Excmo. Sr. D. Valentín Carderera y Solano (1796-1880)”, *Revista de Huesca*, II/7 (1905), pp. 43-59.

⁹ ARCO Y GARAY, Ricardo del, *Dos grandes coleccionistas aragoneses de antaño (Lastanosa y Carderera)*, Madrid, Imprenta Moderna, 1919, pp. 1-11; ídem, “Espíritu romántico. Valentín Carderera”, en *El genio de la raza: figuras aragonesas*, 2 vols., Zaragoza, Tipogr. del Heraldo de Aragón, 1923-1926, vol. I (1923), pp. 183-196.

¹⁰ Se reunieron para la ocasión 23 obras entre óleos, acuarelas y dibujos. *Valentín Carderera, pintor oscense*, catálogo de la exposición, texto de José M.^a Azpíroz Pascual, Huesca, Ayuntamiento, 1981.

¹¹ AZPÍROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, Huesca, IEA, 1981.

¹² *Ibidem*, p. 9.

¹³ Véase la lista de obras en AZPÍROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, cit., pp. 9-11, a la que añadimos el retrato de Fernando de Aguilera y Conteras, xv marqués de Cerralbo, de 1833, conservado en el Museo Cerralbo de Madrid, n.º inv. VH 0496.

¹⁴ ARANA COBOS, Itziar, “La desamortización de Mendizábal. Valentín Carderera, comisionado, académico y coleccionista”, en Maria Immaculada SOCAS I BATET (coord.), *Conflictes bèl·lics, espoliacions i col·leccions: Jornades Internacionales sobre Coleccionismo*, Barcelona, Universitat, 2009, pp. 83-111; p. 109, nota.

Si bien el Carderera pintor no desmerece de la obra de sus contemporáneos y sería acreedor de una revisión por parte de los especialistas,¹⁵ creemos que su obra sobre papel, dibujos y acuarelas, debería asimismo ser revalorizada como una parte sustancial de su producción. No en vano, y según afirmaba hace más de un siglo Gabriel Llabrés, “más que como pintor notable, como dibujante, como arqueólogo y como coleccionista es como adquiere la figura y la obra de Carderera mayor relieve y trascendencia”.¹⁶ Como veremos a continuación, los dibujos, y más concretamente aquellos de tema monumental, constituyen por su cantidad y por su calidad un capítulo fundamental del catálogo de Carderera; en ellos el oscense aún lo artístico y lo erudito, poniendo sus dotes como artista al servicio de su trabajo como estudioso. En efecto, como recordaba Pedro de Madrazo al valorar la obra de su amigo, “era principalmente el arqueólogo el que descollaba, y puede en cierto modo decirse que el pintor, en aquella ocupadísima vida, estuvo constantemente al servicio del anticuario”.¹⁷

Estos calificativos (*arqueólogo, anticuario, erudito*) aplicados por sus biógrafos a Carderera¹⁸ merecen un comentario, pues en el siglo XIX eran usados con un significado algo distinto del actual. La arqueología se venía configurando desde la Edad Moderna como el estudio de las manifestaciones artísticas y los restos materiales del pasado, una disciplina paralela a la historia en la que el legado de las civilizaciones mediterráneas del pasado clásico ocupaba un lugar preferente.¹⁹ Desde comienzos del XIX, dentro de la “ciencia arqueológica” pasa a ocupar un lugar central el estudio de los monumentos medievales, redimidos por el gusto estético del Romanticismo y revestidos de nuevos significados para la historia patria.²⁰ Carderera se inscribe en esta corriente que busca las raíces de lo nacional en lo medieval, por oposición a un

¹⁵ PUENTE, Joaquín de la, “Una obra de Valentín Carderera hasta ahora adscrita a José de Madrazo”, *Boletín del Museo del Prado*, 8/24 (1987), pp. 184-185.

¹⁶ LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel, art. cit., p. 46. En similares términos se refiere a él el profesor Manuel GARCÍA GUATAS, art. cit.

¹⁷ MADRAZO, Pedro de, art. cit., p. 106.

¹⁸ Por ejemplo, Manuel Ossorio y Bernard.

¹⁹ Véase, por ejemplo, CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las bellas artes*, Madrid, Miguel de Burgos, 1832. Sobre los orígenes de la arqueología, SCHNAPP, Alain, *La conquête du passé: aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993.

²⁰ Sobre el caso español véase HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Las revistas románticas españolas y su visión del patrimonio arqueológico”, *Complutum*, 9 (1998), pp. 231-253.

clasicismo representante de valores universales. Por otra parte, *anticuario* es todavía en este periodo sinónimo de *arqueólogo*, si bien comienza a tener una connotación negativa:²¹ frente al anticuario, que es definido como un mero recolector de objetos, el arqueólogo afirma su método científico.²²

Esta reconsideración de los restos materiales del pasado y su conversión en testigos de la historia nacional se realiza en una serie de instituciones, tanto en la capital como en las provincias, en las que conviven distintas ramas del conocimiento y gentes procedentes de diversos grupos sociales. En estos lugares del saber y la sociabilidad, la arqueología, centrada en los restos clásicos o en los medievales, se constituye en uno de los componentes de la *erudición*, ese cajón de sastre en el que se mezclan la historia, la literatura y el arte.²³ Destaca del caso español precisamente la convivencia de antiguas instituciones con otras de nuevo cuño, pues los miembros de la nueva aristocracia artística e intelectual (los Madrazo, Ochoa, Carderera o Gayangos, por citar solo unos pocos) se adaptaron a las antiguas al tiempo que creaban las nuevas. En estas instituciones se opera la comunión de intereses de una nueva clase burguesa surgida de la revolución liberal con las antiguas elites heredadas del Antiguo Régimen, como por ejemplo los Villahermosa, protectores del oscense.

La obra erudita (y parte de la artística) de Carderera fue concebida en el marco de su vinculación a estas instituciones, y particularmente a las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia.²⁴ En 1841, el oscense solicita su ingreso en la Real Academia de la Historia con un estudio sobre las colecciones de retratos de hombres ilus-

²¹ Por ejemplo, la satírica visión de ILARRAZA, Manuel de, “El anticuario”, en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Boix, 1843-1844, t. I, p. 406.

²² Los primeros pasos de la profesionalización de la “ciencia arqueológica” se dan a partir de 1856, con la creación de la Escuela Superior de Diplomática, así como con la del Cuerpo Superior de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios una década más tarde. Véase PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, y Gonzalo PASAMAR ALZURIA, “El nacimiento en España de la arqueología y la prehistoria (academicismo y profesionalización, 1856-1936)”, *Kalathos*, 9 (1989), pp. 9-30; ídem e ídem, *La Escuela Superior de Diplomática (los archiveros en la historiografía española contemporánea)*, Madrid, Anabad, 1996; TORTOSA, Trinidad, y Gloria MORA, “La actuación de la Real Academia de la Historia sobre el patrimonio arqueológico: ‘ruinas’ y ‘antigüedades’”, *Archivo Español de Arqueología*, 69 (1996), pp. 191-217.

²³ PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, *Los guardianes de la historia: la historiografía académica de la Restauración*, Zaragoza, IFC, 1995.

²⁴ AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, “Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y la obra de Valentín Carderera y Solano. Su obra escrita”, en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, IEA, 1987, pp. 559-579.

tres en Europa entre los siglos XIII y XVIII en el que hace abundantes menciones a las colecciones que estudió durante su estancia en Italia.²⁵ Cuando en abril de 1844 tome posesión del cargo de supernumerario leerá un nuevo discurso en el que se ocupará de los “sepulcros nacionales” de los monarcas de los distintos reinos medievales de la Península.²⁶ Finalmente, por encargo de esta misma corporación elaborará en 1846 un informe sobre la verdadera fisonomía de Cristóbal Colón, para responder así a una solicitud de información cursada desde la ciudad de Génova, donde se estaba proyectando un monumento al almirante.²⁷

A través de estos estudios Carderera va prefigurando la que será su obra más relevante, la *Iconografía española*, un auténtico panteón nacional de papel²⁸ en el que, usando las más modernas técnicas de impresión, como la cromolitografía, Carderera presenta una galería de hombres y mujeres ilustres de la historia de España. Rinde homenaje de este modo a las figuras señeras de cierta historia patria de hondas raíces, al servicio de un proyecto de escritura de la historia de corte liberal moderado. La lista de suscriptores de esta obra editada por entregas viene encabezada por la reina Isabel II y contiene los nombres de las principales casas nobiliarias, cuyos antepasados incluye en sus láminas. Además, Carderera justifica su obra como un compendio de representaciones artísticas y de indumentaria en beneficio del desarrollo de los estudios arqueológicos. No es ajeno este interés por la indumentaria a su actividad como pintor de composiciones históricas, como por ejemplo

²⁵ Publicado póstumamente: CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII: el origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines del siglo XV hasta nuestros días, leído por su autor [...] a la Real Academia de la Historia el 19 de abril de 1841”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 34 (1899), pp. 201-257.

²⁶ Publicado póstumamente: CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 73 (1918), p. 233.

²⁷ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Informe sobre los retratos de Cristóbal Colón, su traje y escudo de armas*, Madrid, José Rodríguez, 1851.

²⁸ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid, Ramón Campuzano, 1855-1864. En noviembre de 2010 el Museo de Huesca inauguró en colaboración con el IEA una exposición dedicada a esta obra: *La construcción del pasado nacional: Iconografía española de Valentín Carderera*. Quede constancia de mi reconocimiento a Marta Puyol, del IEA, por su labor en la organización de esta muestra.

*La rendición de Granada*²⁹ o *Colón ante los Reyes Católicos a su regreso de América*,³⁰ dos obras que señalan dos hitos de la construcción nacional española según la naciente historiografía liberal.³¹ Como una confirmación de este marcado interés por el reinado de los Reyes Católicos puede ser interpretado su retrato de la reina María Cristina de Borbón vestida como Isabel la Católica.³²

En su papel de estudioso de la historia de las artes plásticas debería ser considerada su actividad como docente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue miembro desde 1832 y donde llegó a ser profesor de Teoría e Historia de las Artes.³³ Para esta misma institución edita los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, obra teórica del pintor zaragozano del seiscientos Jusepe Martínez,³⁴ edición que se enmarca en su deseo de contribuir a la definición de una escuela aragonesa de pintura integrante de la tradición artística española. Asimismo, en su faceta de historiador del arte ha sido puesto de manifiesto su reconocimiento pionero de la figura de Goya,³⁵ pero mucho más podría aportarse seguramente sobre su papel en la dispersión de las obras del genio de Fuendetodos.³⁶

²⁹ AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, cit., p. 38.

³⁰ Díez, José Luis, “Iconografía colombiana en España entre los siglos XIX y XX”, en Piero BOCCARDO, José Luis COLOMER y Clario DI FABIO (dirs.), *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones / Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2004, pp. 247-258; p. 249, fig. 2.

³¹ REYERO HERMOSILLA, Carlos, *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.

³² Se hace referencia a esta obra en ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo, y Carmen MANSO PORTO (eds.), *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, RAH, 2006, p. 102. Véase asimismo RINCÓN GARCÍA, Wifredo, “Los Reyes Católicos en la pintura historicista española”, *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 701 (2004), pp. 129-161.

³³ *Boletín Oficial de Instrucción Pública*, Madrid, Imprenta Nacional, 1845, p. 199. Recibe una compensación de 9000 reales.

³⁴ MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines, que enseña la experiencia, con los ejemplos de obras insignes de artífices ilustres, por [...] pintor de S. M. D. Felipe IV, y el Sermo. Sr. D. Juan de Austria, a quien dedica esta obra*, ed. de Valentín Carderera y Solano, Madrid, Impr. de Manuel Tello / RABASF, 1866.

³⁵ CENTELLAS, Ricardo, “Carderera y Goya”, est. introd. en *Estudios sobre Goya (1835-1885)*, Zaragoza, IFC, 1996, pp. 9-24.

³⁶ Los artículos de Xavier de Salas son buena muestra de ello: SALAS, Xavier de, “Lista de cuadros de Goya hecha por Carderera”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 20 (1931), pp. 174-178; ídem, “Inventario de las pinturas de la colección de don Valentín Carderera”, *Archivo Español de Arte*, xxxviii/151-152 (1965), pp. 207-228.

Carderera también participa en uno de los círculos de sociabilidad más relevantes de su tiempo, el Liceo Artístico y Literario de Madrid, creado en 1837 bajo el patrocinio del duque de Villahermosa.³⁷ En el Liceo expone sus obras y allí es titular de una cátedra de “Antigüedades”³⁸ y de una de “Trajes y costumbres de la Antigüedad”.³⁹ Junto con el resto de los miembros de esta institución madrileña, el oscense colaboró en la elaboración de un álbum dedicado a Isabel II, un obsequio con el que el Liceo quiso celebrar la mayoría de edad de la reina niña.⁴⁰ En este álbum se incluyeron tanto dibujos de los artistas como poesías de los literatos, cumpliéndose así el empeño de esta institución: la comunión de artes visuales y literarias. Por su parte, Carderera contribuyó a esta obra con un dibujo del palacio que ocupaba la reina María Cristina en su exilio parisino.⁴¹

Como erudito hay que reseñar además sus contribuciones a la prensa periódica.⁴² Carderera asistió al nacimiento de *El Artista*, fundado por la familia Madrazo, y tras la desaparición de esta revista colaboró con *El Seminario Pintoresco Español*, *El Arte en España* y la *Revista Hispano-Americana*. Sus contribuciones se ocupan de la historia de las artes,⁴³ de la biografías de artistas como el mencionado Goya o José de Madrazo,⁴⁴ o bien son gritos de alarma contra la destrucción de monumentos y la pérdida de los tesoros artísticos de la nación.⁴⁵ Su papel como comisionado artístico de la

³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu, *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, FUE, 2005.

³⁸ MORA RODRÍGUEZ, Gloria, “La arqueología en las revistas de arte del siglo XIX”, en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX: VII Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 161-170; p. 164 y n. 9.

³⁹ MORA RODRÍGUEZ, Gloria, “La arqueología en las sociedades científicas madrileñas del siglo XIX: enseñanza y difusión de una disciplina”, en Vítor Oliveira Jorge (coord.), *3.º Congresso de Arqueologia Peninsular: UTAD, Vila Real, Portugal, setembro de 1999*, Oporto, Adicap, 2000, pp. 261-272; p. 269.

⁴⁰ *Álbum de S. M. D. Isabel II*, Madrid, Real Biblioteca, 1843. Véase *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Patrimonio Nacional, 2004.

⁴¹ Durante su exilio en Francia María Cristina de Borbón ocupó el palacio de Malmaison. Se conservan en el Fondo del Museo de Huesca una vista de una sala y una planta que parecen corresponder a este edificio.

⁴² Véase GARCÍA GUATAS, Manuel, art. cit., pp. 434-438.

⁴³ Destaca la serie que publica en *El Artista* bajo el título “Bellas Artes”, en la que establece una historia de la pintura, la escultura y la arquitectura en España desde la Edad Media hasta su época.

⁴⁴ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Biografía de don Francisco de Goya, pintor”, *El Artista*, I/11 (1835), pp. 253-255; ídem, “Galería de ingenios contemporáneos: don José de Madrazo”, *El Artista*, I/2 (1835), p. 307.

⁴⁵ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Sobre la conservación de los monumentos de las artes”, *El Artista*, II/XIX (1835), p. 218; ídem, “Sobre demolición de los monumentos artísticos”, *Semanario Pintoresco Español*, 29 (1840), pp. 230-231.

RABASF en las provincias castellanas tras la desamortización ha merecido en los últimos años la atención de varias investigadoras que arrojan visiones contrastadas del personaje.⁴⁶ Finalmente, hay que hacer referencia a su actividad como vocal de la Comisión Central de Monumentos, creada en 1844, en varias de cuyas secciones tuvo una destacada contribución, en especial en las de “Esculturas, Pinturas y Museos” y “Arqueología y Arquitectura”.

No entraremos aquí en su faceta como coleccionista, ni tampoco en su papel en la creación y el desarrollo del Museo Nacional de Pinturas, más conocido como *Museo de la Trinidad*, aspectos estos que merecen sin duda la atención detallada de los investigadores.⁴⁷ En definitiva, todas estas vinculaciones profesionales y estos campos de actividad nos hablan de un personaje de relevancia y muy dinámico que tejió a lo largo de su vida una importante red de contactos tanto dentro de España como en el extranjero. Quede aquí apuntado que el oscense viajó en diversas ocasiones a París y que estuvo en contacto con personajes de la talla de Prosper Mérimée (1803-1870), el célebre autor de *Carmen*, una de las figuras principales en la creación del sistema de tutela monumental en Francia.

Por último, he de hacer constar que, como quedará de manifiesto en diversas ocasiones en las páginas que siguen, difícilmente puede estudiarse una faceta del personaje sin hacer continuas referencias a las otras actividades que ocuparon su vida. Algunos temas son recurrentes; uno de ellos en particular, el retrato, que como vimos domina en su producción artística, destaca también en su quehacer erudito cuando emprende el análisis de las representaciones de hombres y mujeres ilustres de la historia patria, y protagoniza incluso sus colecciones.⁴⁸ Otros motivos que atraviesan su vida son la definición y el estudio de los monumentos, una dedicación oficial desde su posición en la Comisión Central de Monumentos, pero que también emprende con la pluma en sus artículos en la prensa periódica y con los lápices en los dibujos que aquí estudiamos.

⁴⁶ TELJEIRA PABLOS, M.^a Dolores, “La comisión de Carderera en Zamora”, *Academia*, 91 (2000), pp. 55-60; CALVO MARTÍN, Rocío, “La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del patrimonio: la Comisión de Valentín Carderera (1836)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del arte, 20-21 (2007-2008), pp. 229-266; y ARANA COBOS, Itziar, art. cit.

⁴⁷ Me remito al artículo citado de Itziar ARANA y a su contribución a este mismo volumen.

⁴⁸ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos, coleccionados por [...]*, Madrid, Impr. de M. Tello, 1877.

CARDERERA DIBUJANTE: APROXIMACIÓN AL CATÁLOGO

La faceta de dibujante de Carderera era conocida a través de varias obras conservadas en el Museo de Huesca que fueron expuestas por vez primera en 1981.⁴⁹ Los dibujos mostrados entonces parecen datar de su etapa de formación; se trata de academias⁵⁰ o de una serie de apuntes de los frescos de Rafael en el Vaticano, realizados durante la larga estancia del oscense en Roma pensionado por el duque de Villahermosa.⁵¹ Son obras propias del proceso de aprendizaje académico, pues la finalidad de las mismas es adquirir los fundamentos del dibujo como paso previo a la dedicación definitiva a la pintura de caballete.⁵² Por tanto, estos dibujos encajaban perfectamente en la biografía profesional de un personaje que era definido ante todo como pintor, y más específicamente como retratista.

Sin embargo, García Guatas, en el artículo mencionado, llamó la atención sobre dos álbumes de acuarelas conservados en la colección de los duques de Villahermosa en Pedrola.⁵³ Debidas en su mayor parte a la mano del oscense y fechadas entre 1830 y 1867, estas acuarelas representan las casas y los palacios de los duques repartidos por toda la Península, pero también una serie de monumentos de varias provincias españolas, entre los que encontramos algunos aragoneses, como San Juan de la Peña,

⁴⁹ Algunas de ellas fueron de nuevo expuestas en 1991 en el Museo de Dibujo Castillo de Larrés y en 1999 en el Museo de Huesca con motivo de su reapertura tras las obras de reforma. Véase, respectivamente, *Valentín Carderera: dibujos*, catálogo de la exposición, texto de José M.^a Azpiroz Pascual, Sabiñánigo, Museo de Dibujo Castillo de Larrés, 1991, y *Valentín Carderera: del nuevo museo al antiguo fundador en el Día Internacional del Museo de 1999*, catálogo de la exposición, textos de Vicente Baldellou y M.^a de la Paz Cantero, Huesca, Museo de Huesca, 1999.

⁵⁰ Se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un ejercicio realizado por Valentín Carderera durante su época de estudiante en esta corporación, un dibujo de un vaciado de yeso de una escultura: “Germánico”. Anverso: “Madrid y Nov[ie]mbre / de 1820” [rubricado]. Reverso: “Valentín Carderera” [a lápiz, rubricado] 58 x 40. Lápiz. Papel blanco agarbanzado. 21/P. – 1820-17. Véase AZCÁRATE LUXÁN, I., “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 (1985), pp. 137-262; p. 146.

⁵¹ Este es sin duda uno de los periodos más oscuros de su vida: ¿siguió formación reglada?, ¿cuáles fueron sus fuentes de ingresos?

⁵² BONET CORREA, Antonio, “El viaje artístico en el siglo XIX”, *Roma y el ideal académico: la pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*, Madrid, Comunidad de Madrid / Real Academia de San Fernando, 1992, pp. 27-37.

⁵³ Estos álbumes o carpetas se encontraban las primeras décadas del siglo XX en el Palacio de Villahermosa de Madrid, donde las pudieron ver Llabrés y Del Arco. Este último dio noticia de su existencia en un artículo: ARCO Y GARAY, Ricardo del, “Acuarelas de Carderera”, *Heraldo de Aragón*, 28 de abril de 1931, p. 1.

Montearagón, Sijena, Veruela o Piedra. Centran la atención de Carderera los panteones reales y los cenobios de la Reconquista, la herencia medieval cristiana de la monarquía aragonesa, donde hunde sus raíces el linaje de los Villahermosa. Entre estas acuarelas destacan las vistas del monasterio de Sijena, que documentan el aspecto del monumento antes de su destrucción por el fuego en el verano de 1936; particularmente valiosa es la vista de la sala capitular, fechada en 1862, la única fuente gráfica que testimonia el colorido original de sus frescos.⁵⁴

Si los álbumes de Pedrola ya bastan por sí solos para resaltar a un Carderera dibujante de monumentos inédito hasta esa fecha, la investigación que realizamos en 2007-2008 gracias a la Ayuda de Investigación del IEA nos ha permitido conocer otras colecciones que enriquecen considerablemente esta sección de su catálogo. Me refiero en particular al llamado *Fondo Carderera* de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.⁵⁵ Se trata de un conjunto de algo más de 680 dibujos y acuarelas de vistas urbanas, monumentos y detalles arquitectónicos en el que están representadas un buen número de provincias españolas y que contiene además un pequeño grupo de imágenes de tema italiano. En este riquísimo fondo destacan los dibujos de tema aragoneses; según nuestro trabajo de identificación, en la FLG se custodian un total de 152 dibujos referidos a Huesca y provincia, a los que hay que añadir cerca de 75 de Zaragoza y provincia, lo que arroja una cifra de más de 225 obras de tema monumental aragoneses, aproximadamente un tercio del total.

Por desgracia, en el archivo de la FLG no parece haber constancia de cómo llegaron estas obras a manos de José Lázaro Galdiano (1862-1947), pero se puede deducir

⁵⁴ Estas imágenes de Sijena, así como las de algunos otros monumentos aragoneses, fueron dadas a conocer en 1997 en las páginas de *Heraldo de Aragón*: CRESPO, G., “Sijena, según Carderera”, *Heraldo de Aragón*, 20 de abril de 1997, especial “Hoy domingo”, pp. 1-4. También en UBIETO ARTETA, Agustín, Manuel GARCÍA GUATAS et alii, “Aragón, nuestro patrimonio”, *Heraldo de Aragón*, 23 de abril de 1997, pp. 20-21. Seis vistas de Sijena fueron incluidas en MAS, Adolf, et alii, *Real Monasterio de Sigena: fotografías 1890-1936*, Huesca, DPH, 1997, pp. 28-33. Además, en UBIETO ARTETA, Agustín, *Los monasterios de Aragón*, Zaragoza, CAI, 1999, se incluyen dos vistas de Sijena y una del convento de Santa Clara de Huesca, cuya comunidad fue favorecida por los duques de Villahermosa durante la desamortización.

⁵⁵ Véase el artículo de Juan Antonio Yeves en este mismo volumen (pp. 177-203). En 2004 se hacía una escueta referencia a este fondo: SAGUAR QUER, Carlos, “Fondos aragoneses del Museo Lázaro Galdiano”, *Artigrama*, 20 (2005), pp. 111-130. Los dibujos del claustro de la catedral de Tarazona se mencionan en GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, “Gótico, mudéjar, renacimiento. Arte e intrahistoria en torno al claustro de la Catedral de Tarazona”, en M.^a del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Lecciones impartidas en el XIII Curso de la Cátedra Goya (febrero de 2008)*, Zaragoza, IFC, 2009, pp. 103-194.

que forman parte de su colección al menos desde 1915.⁵⁶ Tradicionalmente se viene denominando *Fondo Carderera* a este conjunto de obras, si bien muchas de ellas carecen de firma. Es más, la posible presencia de varias manos en este fondo fue señalada por Carlos Sánchez al abordar el estudio de los dibujos de tema segoviano.⁵⁷ Este autor reconoce un total de 22 vistas de monumentos segovianos, de las cuales atribuye 13 a Carderera por compartir características con obras firmadas, mientras que piensa que las 9 restantes se deberían a otra mano, de bastante menor pericia. La presencia de estos dibujos en el Fondo Carderera podría explicarse desde la faceta de erudito y coleccionista del oscense; serían quizá obras que este recibió de otros artistas y conservó junto a sus propios dibujos, puesto que lo que prima en este conjunto es la temática. En cuanto a la cronología de los dibujos, comprende desde su época italiana hasta 1872.⁵⁸ Por lo que respecta a las vistas de monumentos aragoneses, pensamos que un porcentaje muy alto de ellas puede ser atribuido a su mano.

De cualquier modo, el Fondo Carderera está dotado de unidad, pues los dibujos están pegados sobre un soporte secundario, una lámina de cartulina, sobre la que se ha trazado un sencillo recuadro que enmarca los dibujos y una pequeña cartela. Sin embargo, este proyecto de organización parece haber quedado inconcluso, pues las cartelas aparecen en su mayoría en blanco, y la identificación de lo representado nos viene dada bien mediante la inscripción sobre el propio dibujo, bien mediante una cartela provisional a lápiz pegada al margen; además, parte de estas obras carecen de inscripción, lo que ha dificultado su catalogación. Tampoco hay ningún indicio de seriación ni de un orden o plan establecido, y, si bien en aquellas láminas en las que se pegan varios dibujos estos suelen estar agrupados por procedencia geográfica, no siempre se cumple esta regla.

El tema de la colección es el patrimonio arquitectónico. Predominan las vistas exteriores de los monumentos, pero también encontramos vistas interiores, detalles de elementos arquitectónicos o decorativos, unas pocas copias de obras de arte (retablos escultóricos) y finalmente algunos dibujos de paisaje. Si bien la naturaleza tiene cierto protagonismo en algunas vistas urbanas o de edificios singulares, en general

⁵⁶ Ese año fueron reproducidas dos de ellas, una vista de Huesca y otra de Tarazona, en una colección de tarjetas postales. Agradezco a Carlos Sánchez esta noticia.

⁵⁷ SÁNCHEZ DÍEZ, Carlos, "Dibujos de tema segoviano en la Colección Lázaro", *Goya*, 299 (2004), pp. 103-114.

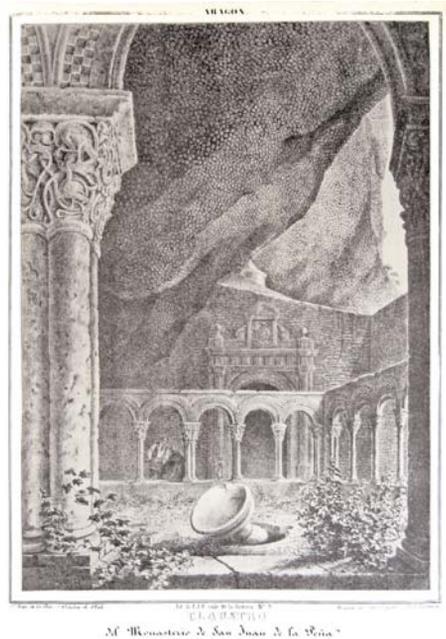
⁵⁸ *Ibidem*, p. 105.

esta queda subordinada a la que constituye la principal seña de identidad del conjunto: lo monumental. De hecho, el análisis de la temática de este fondo permite ahondar en el concepto de *monumento* que se está imponiendo en este periodo; predominan los edificios religiosos (iglesias, catedrales, conventos, claustros), pero también se presta atención a la arquitectura civil o a los castillos y fortificaciones. Cronológicamente, la Edad Media es la más representada, aunque encontramos una serie de vistas de los Reales Sitios y sus jardines (Aranjuez, El Escorial), o incluso algunas vistas interiores de templos barrocos, que parecen haber captado el interés del artista por constituir escenas de religiosidad.

El conjunto de los dibujos de tema aragonés responde a estas mismas líneas de análisis; en ellos predominan dos temáticas: por un lado, el arte religioso medieval y, por otro, la arquitectura civil de los siglos XVI y XVII. Si atendemos al Alto Aragón, el



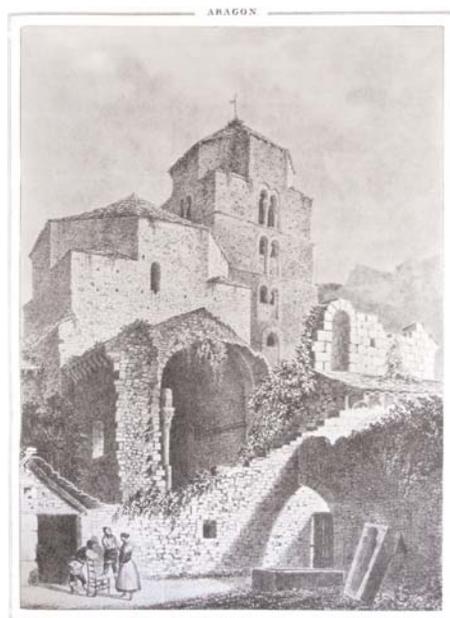
Claustro de San Juan de la Peña.
Valentín Carderera y Solano.
Lápiz y aguada de color. 36,2 x 25,8 cm.
Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.



Claustro del monasterio de San Juan de la Peña.
Litografía de Francisco Javier Parcerisa
en *QUADRADO*, José María, Recuerdos y bellezas
de España, Zaragoza, Pórtico, 1974
(ed. facs. de la de 1844), p. 207.



Vista exterior de la iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós. Valentín Carderera y Solano. Lápiz y aguada sepia. 26,9 x 21 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.



Santa Cruz de la Serós. Litografía de Francisco Javier Parcerisa en *QUADRADO, José María, Recuerdos y bellezas de España, Zaragoza, Pórtico, 1974 (ed. facs. de la de 1844), p. 193.*

arte románico está representado en los que todavía hoy son considerados los principales monumentos de la provincia: San Juan de la Peña, Santa Cruz de la Serós, la catedral de Jaca, Santa María de Iguácel, el castillo de Loarre, Santiago de Agüero, San Pedro el Viejo de Huesca, Roda de Isábena o el monasterio de Casbas. A su vez, la arquitectura civil del Renacimiento queda representada en el palacio de los Urriés de Ayerbe, el Ayuntamiento de Huesca, entre otros apuntes de casas y palacios. Además son de destacar cuatro vistas de Huesca desde los cuatro puntos cardinales, que nos permiten observar los volúmenes de la ciudad antes de la desaparición de muchos de los edificios monásticos que la circundaban.⁵⁹

⁵⁹ Véase NAVAL MAS, Antonio y Joaquín, *Huesca siglo XVIII: reconstrucción dibujada*, Zaragoza, CAZAR, 1978. También las contribuciones de Alberto SABIO ALCUTÉN, “De la ciudad conventual a la ciudad liberal: el espacio urbano y las nuevas necesidades de la sociedad oscense del siglo XIX”, y Antonio TURMO ARNAL, “La trama urbana decimonónica: innovaciones y pervivencias”, en *Huesca siglo XIX: la ciudad vivida, la ciudad soñada*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004.



Huesca: Ayuntamiento. *Valentín Carderera y Solano. Lápiz y aguada de color. 26,6 x 31,6 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.*

Además de este importantísimo fondo hemos localizado un segundo de menores dimensiones en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de España, donde se custodian unos 147 dibujos y acuarelas catalogados como obra de Carderera. A propósito de esta sección hay que señalar que tiene su origen precisamente en la compra por parte del Estado de la colección de dibujos y grabados del oscense en 1868.⁶⁰ Sin embargo, los dibujos a los que nos referimos aquí no llegaron a la Biblioteca Nacional entonces, sino en un lote comprado por el Estado a los herederos de Valentín Carderera en 1940.⁶¹

⁶⁰ SANTIAGO PÁEZ, Elena, “Los fondos del servicio de dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional”, *Boletín de la Anabad*, 42/1 (1992), pp. 117-151.

⁶¹ SANTIAGO PÁEZ, Elena, art. cit., p. 130. Las obras que se incorporaron entonces, en su mayoría obra del propio Carderera, están identificadas por un sello de tinta azul en el reverso.

El tema principal de los dibujos de este fondo es una vez más el patrimonio arquitectónico, ya sean vistas de conjunto o de detalle.⁶² Por lo que respecta a los monumentos aragoneses, encontramos allí un dibujo de Santa María de Iguacel,⁶³ varias vistas de arquitectura civil tanto de Huesca como de Zaragoza⁶⁴ y una serie de ligeros apuntes de campanarios, incluidos los de La Almunia, Alagón, Fraga y Ricla.⁶⁵ Un dibujo catalogado como “Ábside románico” es en nuestra opinión una vista interior de la arruinada iglesia de Montearagón.⁶⁶ Finalmente, dos acuarelas reflejan la indumentaria de las religiosas del monasterio de las Benitas de Jaca.⁶⁷ En total, podemos encontrar unos treinta dibujos de tema aragonés en la Biblioteca Nacional de España.

Mientras que en el fondo de la FLG encontramos una mayoría de acuarelas de cuidada ejecución, en el conjunto de la BNE abundan los apuntes de trazo rápido, coloreados con simples aguadas, que en algunos casos han sido realizados sobre trozos de papel de dimensiones irregulares reutilizados para tomar notas. En nuestra opinión, los dibujos de la Biblioteca Nacional son en su mayor parte apuntes al natural, bocetos realizados por el artista antes de elaborar las composiciones definitivas. En este sentido, un pequeño apunte de la BNE que incluye la inscripción “Último trozo de la Vista de Huesca mirada desde Capuchinos”⁶⁸ parece ser el detalle de una acuarela de mayores dimensiones y cuidado acabado que encontramos en la FLG.⁶⁹ Este modo de trabajar del artista es sugerido en este pasaje, en el que Pedro de Madrazo alude a la “prodigiosa y tenaz memoria” de Carderera:

Bastábale una leve silueta, una ligera mancha, una simple nota, para recordar luego con sus más esenciales pormenores el objeto reproducido. Cuando no le era posible tomar en su álbum todos los datos precisos, se contentaba con trazar cuatro rayas en un papel cualquiera —aunque fuese en un sobre de carta—: lo demás, ya que entonces

⁶² Algunos de ellos fueron expuestos en Valladolid en 1996: URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Arquitectura y nobleza: casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, IV Centenario Ciudad de Valladolid, 1996.

⁶³ BNE, Dib/18/1/7806.

⁶⁴ BNE, Dib/18/1/7737, “Casa que fue de Mosén Betored en Huesca”; Dib/18/1/7757, “Casa de los Condes de Torres-Secas en Zaragoza”, y Dib/18/1/7882, “Casas Esmir, Zaragoza”.

⁶⁵ BNE, Dib/18/1/7782 a Dib/18/1/7785, todos ellos pegados en el mismo soporte secundario.

⁶⁶ BNE, Dib/18/1/7770.

⁶⁷ BNE, Dib/18/1/1178 y Dib/18/1/1179.

⁶⁸ BNE, Dib/18/1/7796.

⁶⁹ FLG, n.º inv. 9325.

no se trataba de un estudio científico y técnico, sino de una primera impresión, su memoria se lo sugería. Porque no debe olvidarse una especie que antes hemos apuntado, a saber, que en aquel tiempo, un monumento artístico se estimaba bien estudiado y reproducido con solo que se diese una idea *aproximada* de su estructura externa.⁷⁰

Por todo ello, no debería descartarse que algunas de las acuarelas hubieran sido realizadas por Carderera en la quietud del estudio, basándose en los apuntes tomados al natural y en su retentiva. El caso de un dibujo del retablo mayor del monasterio de Veruela nos habla de esta memoria del artista, pues el apunte fue realizado por Carderera a partir de sus recuerdos, muchos años después de la desaparición de dicho retablo, como él mismo reconoce en la carta que remite junto al dibujo a la comunidad que entonces ocupaba el monasterio.⁷¹ Además, hemos constatado la realización de copias de sus obras por parte del mismo Carderera. Por poner solo un ejemplo, una de las acuarelas publicadas de los álbumes de Pedrola, una vista de Montearagón antes de la ruina, es idéntica a la conservada en la FLG.⁷²

Como habrá quedado de manifiesto en estas páginas, estos dibujos de monumentos constituyen una de las mayores aportaciones de Carderera. En efecto, Madrazo los incluye entre los tesoros que el artista dejó a la posteridad:

una valiosísima colección de trasuntos de monumentos arquitectónicos —iglesias, monasterios, claustros, retablos, panteones, castillos, murallas, palacios, edificios de todo género— y aun de escultura y pintura, con la cual llenó acaso más de cien carteras.

En algunas biografías se afirmaba que este conjunto de obras fue legado por Carderera a la RABASF a su muerte.⁷³ Sin embargo, por los datos que tenemos, esta donación, compuesta por varias carpetas de grabados y algunos manuscritos, no incluía ningún dibujo de su mano.⁷⁴ Esta noticia de la donación parte, según creemos, de la biografía escrita en 1905 por Llabrés, quien cita los elogios de otro de los biógrafos de Carderera, Cipriano Muñoz, conde de la Viñaza (1862-1933). Este realizó

⁷⁰ MADRAZO, Pedro de, art. cit., pp. 110-111.

⁷¹ *Tesoros de Veruela: legado de un monasterio cisterciense*, catálogo de la exposición, Zaragoza, DPZ, 2006.

⁷² FLG, n.º inv. 9543.

⁷³ Por ejemplo, ARCO Y GARAY, Ricardo del, “Espíritu romántico. Valentín Carderera”, art. cit., p. 189.

⁷⁴ “Legado del Excmo. Sr. D. Valentín Carderera”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, I (1881), p. 23.

las *Adiciones al Diccionario histórico de Ceán Bermúdez* basándose en las notas inéditas que Carderera había legado a la Academia de San Fernando:

Fruto de sus viajes por Aragón, Cataluña y Castilla, después de los que hubo verificado por Italia, fueron sus cien carteras de trabajos de monumentos arquitectónicos, en los que vemos iglesias, monasterios, claustros, retablos, panteones, castillos, murallas, palacios, ruinas, edificios de todo género y hasta obras de pintura y escultura, cuya memoria hubiera acabado para siempre si la mano del ilustre arqueólogo oscense no hubiese reproducido todos estos prodigios artísticos.⁷⁵

A lo que Llabrés añade en una escueta y ambigua nota al pie de página: “Existen en la Real Academia de San Fernando, por legado que hizo el autor”.⁷⁶

Sin embargo, quede constancia de otro hecho que ha podido influir en este enredo que tiene por protagonista los legados, reales o supuestos, de Carderera, puesto que las traídas y llevadas “más de cien carteras” a las que hacen referencia estos autores bien podrían ser aquellas en las que el oscense guardaba su colección de grabados y dibujos, obras antiguas y modernas de otros autores, como dice Madrazo.⁷⁷ Quizá Llabrés y Del Arco se vieron confundidos por el hecho de que ese conjunto de obras fuera tasado en 1864 por varios miembros de la RABASF con destino a esta institución.⁷⁸ Sin embargo, cuando finalmente esta colección fue adquirida por el Estado en 1868, fue depositada en la Biblioteca Nacional de España, como vimos anteriormente. Algunos autores se han referido a esta compra como *donación*, lo que contribuye a la confusión. Finalmente, otro de los lotes al parecer realizados por el oscense a su muerte, el legado de cuatro carteras de dibujos y grabados que sus descendientes hicieron llegar al Museo de Huesca, tampoco incluye dibujos de monumentos.⁷⁹

⁷⁵ Llabrés toma estas palabras de VIÑAZA, Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la, *Adiciones al Diccionario histórico de Ceán Bermúdez, compuestas por [...]*, I: *Edad Media*, Madrid, Tipogr. de los Huérfanos, 1889, p. VIII.

⁷⁶ LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel, art. cit., p. 51.

⁷⁷ La descripción que Pedro de MADRAZO (art. cit., p. 119) hace de las estancias del oscense en el Palacio de Villahermosa nos remiten al universo particular del coleccionista: “vivía Carderera, en cuanto a su trato personal, como un estudiante, y en cuanto a la riqueza de objetos de arte de que se había rodeado, como un príncipe”.

⁷⁸ Este informe fue publicado tras la muerte del oscense: “Estampas del Sr. Carderera”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, II/15 (1882), pp. 146-160.

⁷⁹ Excepto un apunte ligero de uno de los patios de los Reales Alcázares de Sevilla y un dibujo a lápiz del sepulcro de la infanta doña Berenguela, hija de San Fernando (recto) y de la infanta doña Blanca, señora de las Huelgas y nieta del fundador (verso), este último reproducido en la *Iconografía española*.

Por tanto, ¿puede corresponder este conjunto de “más de cien carteras” al que hace referencia Madrazo al Fondo Carderera de la FLG? ¿Cómo llegaron a manos de José Lázaro? Por el momento no podemos responder a esta pregunta, pero quizá tenga algo que ver en ello el propio Pedro de Madrazo. Fue Madrazo otro erudito de vastos intereses y contribuyó al estudio de la tradición artística española tanto pictórica (publicó el catálogo del Museo del Prado) como monumental, pues fue uno de los estudiosos al frente de la edición de los *Monumentos arquitectónicos de España*.⁸⁰ Habida cuenta de su interés por lo monumental y de los estrechos vínculos de amistad que le unían con Carderera, no parece descabellado pensar que esta colección de dibujos pasara a su poder a la muerte del oscense. Por otra parte, en el riquísimo fondo de la FLG se custodia un álbum original de dibujos de monumentos de Aragón, Navarra y La Rioja realizado en 1865 por el pintor Jaime Serra (1834-1877) bajo las órdenes de Madrazo.⁸¹ Que este álbum y los dibujos de Carderera pasaran conjuntamente de las manos de Madrazo o de sus descendientes a las de Lázaro es de momento una hipótesis de trabajo que tendrá que ser comprobada documentalmente.

Por otra parte, no quisiera pasar al punto siguiente sin reconocer que el Carderera dibujante no se agota en las representaciones de monumentos. El oscense usa los lápices o la acuarela para copiar las obras de otros pintores o para realizar apuntes de indumentaria o joyas que en algunos casos son dibujos preparatorios de sus propios retratos. Además, en una carta enviada desde París en 1837 Federico de Madrazo (1815-1894) pide consejo a Carderera sobre indumentaria medieval para una de sus obras, *Godofredo de Bouillon elegido rey de Jerusalén*, que está pintando para el Museo de Historia del restaurado Versalles del rey Luis Felipe de Francia: “Agradecería al infinito me mandase unos apuntillos hechos de cualquier modo de algunos trajes correspondientes a la época de la 1.^a cruzada pues creo que V. ha de tener algunos apuntes”. Y añade más adelante: “¿no tiene un dibujito del Cid que hizo V. en Burgos?”⁸²

⁸⁰ Fue esta una iniciativa oficial, surgida de la Escuela Superior de Arquitectura, a la que se sumó Madrazo como especialista “en estudios arqueológicos”. Entre 1856 y 1881 se publicaron 89 cuadernillos.

⁸¹ Una serie de reproducciones de estos dibujos de Serra, así como de los dibujos del Fondo Carderera de Navarra y La Rioja, fue expuesta en la sede de la Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera (La Rioja) en la primavera de 2008: *De Roncesvalles a San Millán. Facsímiles de dibujos de Jaime Serra i Gubert y Valentín Carderera*. Los dibujos de tema navarro fueron expuestos en Madrid en las salas de la FLG entre mayo y agosto de 2009. Se editó para la ocasión un catálogo ilustrado: *Navarra en el corazón: monumentos y paisajes desde la mirada del siglo XIX en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, FLG, 2009.

⁸² Carta de Federico de Madrazo a Valentín Carderera, París, 25 de diciembre de 1837. En MADRAZO Y KUNTZ, Federico de, *Epistolario*, ed. de José Luis Díez García, Madrid, Museo del Prado, 1994, carta 529, pp. 992-993.

LA SALVAGUARDA Y EL ESTUDIO:
CARDERERA Y LOS MONUMENTOS ARAGONESES

Si bien Carderera abandonó Huesca a temprana edad, estuvo a lo largo de su vida en estrecho contacto con la ciudad, donde residía parte de su familia, y en concreto su sobrino Mariano Carderera y Potó (1815-1893), director de la Escuela Normal de Maestros y reputado como uno de los fundadores de la pedagogía en España.⁸³ Por su parte, don Valentín contribuyó a fomentar las versiones provinciales de dos instituciones de las que era miembro destacado en Madrid: el Liceo Artístico y Literario y la Comisión de Monumentos.

El Liceo Artístico y Literario de Huesca fue creado en marzo de 1840 según el modelo de Madrid. Se instaló en uno conventos desamortizados de la ciudad, el de Agustinos Calzados, en el Coso Alto, que adaptó a sus necesidades. Muy pronto dispuso de un salón de actos para conciertos y representaciones teatrales. Además, contó con una sección de Arqueología que impulsó la apertura de un museo con las obras recogidas en los conventos suprimidos de la provincia.⁸⁴ Los miembros de esta sección realizaron excursiones a algunos de estos monumentos, como San Juan de la Peña, Montearagón, San Victorián o San Miguel de Foces, y promovieron informes para solicitar su conservación. Gracias a un artículo aparecido en las páginas de *La Aurora*⁸⁶ sabemos que Carderera visitó el monasterio de San Juan de la Peña en el otoño de 1840 acompañado de dos miembros del Liceo de Huesca. El objetivo de la visita era solicitar al Gobierno que “prohibiendo la enajenación del monasterio le encargue su custodia para salvar así la mansión de nuestros reyes y ofrecer a la vista del viajero las riquezas artísticas que en otro caso serían perdidas para todos”.⁸⁷

⁸³ VICÉN FERRANDO, M.^a Jesús, *Mariano Carderera: orígenes y desarrollo de su pensamiento pedagógico*, Huesca, IEA, 1999.

⁸⁴ Véase el trabajo de Julio Ramón y M.^a de la Paz Cantero en este mismo volumen.

⁸⁵ ARA TORRALBA, Juan Carlos, “La ciudad reconocida y cambiante: la Huesca decimonónica a través de la literatura local”, en *Huesca siglo XIX: la ciudad vivida, la ciudad soñada*, cit.

⁸⁶ *La Aurora* era la publicación del Liceo Artístico y Literario de Zaragoza. AGUDO CATALÁN, Manuela, *El romanticismo en Aragón (1838-1854): literatura, prensa y sociedad*, Zaragoza, PUZ, 2008.

⁸⁷ *La Aurora*, 25 (18 de octubre de 1840). GARCÍA GUATAS, Manuel, “Gentes y personajes que subieron a San Juan de la Peña”, en *San Juan de la Peña: suma de estudios*, I, Zaragoza, Mira, 2000, pp. 174-201; p. 183.

Esta sección de Arqueología del Liceo fue el germen de la Comisión Provincial de Monumentos, constituida el 10 de julio de 1844.⁸⁸ Coincidió su creación con la llegada a Huesca como jefe político de la provincia de Eugenio de Ochoa (1815-1872), literato del círculo de los Madrazo⁸⁹ y uno de los fundadores de *El Artista*. Desde su constitución, la Comisión de Monumentos intentó frenar la destrucción de los conventos desamortizados. El primer caso al que se enfrentó fue el de la iglesia de San Juan de Jerusalén de Huesca; a pesar de sus esfuerzos, esta fue derribada en 1849 y con sus piedras se construyó una plaza de toros.⁹⁰ Otro triste caso es el de la abadía de Montearagón: vendida en pública subasta, sus nuevos propietarios desmantelaron el edificio paulatinamente con el objeto de vender puertas, ventanas, vigas y sillares como material de construcción; finalmente, en 1844 un incendio devoró lo que quedaba en pie del edificio. Ambos monumentos fueron representados por el grabador Francisco Javier Parcerisa (1803-1875) en el volumen dedicado a Aragón de *Recuerdos y bellezas de España*, editado ese mismo año.⁹¹ Precisamente gracias al grabado de la iglesia de San Juan que figura en esta obra hemos podido identificar tres dibujos de la FLG como imágenes de este monumento desaparecido.⁹²

Por su parte, la imagen de Montearagón que reproduce Parcerisa está henchida de espíritu romántico, pues recoge el momento del incendio, una visión de lo sublime muy del gusto de su época. Carderera había visitado Montearagón antes de la ruina para estudiar el sepulcro de Alfonso I el Batallador, el cual corrió la misma suerte que el edificio que lo contenía. Destrozado el sarcófago, los restos del rey fueron trasla-

⁸⁸ ARCO Y GARAY, Ricardo del, *Reseña de las tareas de la Comisión de Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Huesca: 1844-1922*, Huesca, Vicente Campo, 1923. También, RODRÍGUEZ SIMÓN, Pedro, “Las Comisiones Provinciales de Monumentos en Aragón: el caso de la Comisión de Huesca”, *Archaia*, 3/3 (2003), pp. 289-293.

⁸⁹ De hecho, Ochoa casó con una de las hermanas de Pedro y Federico, Carlota Madrazo.

⁹⁰ Un informe sobre esta iglesia fue el primero que la Comisión de Monumentos de Huesca envió a la Comisión Central. ARABASF, leg. 48-6.2, “Huesca. Monumentos especiales. 5. Iglesia de San Juan de Jerusalén”. Este mismo legajo guarda otros informes de monumentos del Alto Aragón: San Victorián, Sijena, San Juan de la Peña, Montearagón y San Pedro el Viejo.

⁹¹ QUADRADO, José M.^a, *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc., en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa*, Barcelona, Impr. de Joaquín Verdaguier, 1844.

⁹² FLG, n.^{os} inv. 9261, 9263 y 9361. Este último dibujo recoge también una vista del torreón del Amparo, que afortunadamente todavía se conserva.



Huesca: iglesia de San Juan de Jerusalén. Derribada en 1849. *Valentín Carderera y Solano*.
Lápiz y aguada de color. 16 x 11,8 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

dados en 1845 a San Pedro el Viejo de Huesca por iniciativa del Liceo Artístico y Literario.⁹³ De hecho, la memoria de este sepulcro desaparecido solo se conserva gracias al grabado que Carderera incluye en su *Iconografía española*. Algunos años antes de su publicación, el oscense hacía referencia al destino de estos panteones reales:

Los invictos y gloriosos Reyes de Aragón que yacían en Poblet, ¿no los hemos visto hechos el ludibrio de la canalla, profanados, mutilados e incendiados sus mausoleos

⁹³ *Ceremonia fúnebre de la traslación a la iglesia colegial de San Pedro el Viejo verificada en Huesca el día 29 de junio de 1845, de los reales sitios sacados de Mont-Aragón. Dala a la luz la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia, Huesca, Impr. de la Viuda de Larumbe, 1845.*

magníficos? Los restos de Don Alonso el Batallador, ¿no han sido llevados a Huesca cubiertos por un miserable trapo después de hecho pedazos su curioso sepulcro?⁹⁴

En efecto, los sepulcros reales de Poblet habían sido destruidos en busca de tesoros, y sus fragmentos, recogidos por los aficionados y anticuarios que visitaron el monasterio en su ruina, se encuentran hoy en día en colecciones de todo el mundo. Es esta es la ironía de una época que, al mismo tiempo que recurre repetidamente a la historia para justificar su presente, contempla la destrucción de aquellos restos materiales que comienza a considerar testigos valiosos de ese pasado. La dialéctica entre destrucción y construcción domina un siglo caracterizado por la invención de una tradición nacional.

Para su estudio de las esculturas funerarias de los próceres de la historia patria, Carderera había visitado también Jaca, donde había copiado el sepulcro de doña Sancha, cuya imagen fue incluida en la *Iconografía española*, así como el panteón real de San Juan de la Peña, que sin embargo no mereció figurar en sus páginas. No obstante, el estudio de los dibujos de Carderera puede deparar sorpresas insospechadas; entre los diecinueve dibujos del fondo de la FLG referidos al monasterio pinatense encontramos, además de las vistas generales del edificio, varias plantas y alzados del panteón de reyes. Lo sorprendente de estos apuntes es que parecen representar el estado de este espacio antes de las obras realizadas en el siglo XVIII por orden del rey Carlos III, que dieron al panteón su actual aspecto neoclásico.

Para explicar esta circunstancia tenemos que hacer referencia a un erudito del siglo anterior, el monje benedictino Manuel Abad y Lasierra (1729-1806).⁹⁵ Sabemos, por una memoria de este autor conservada en el archivo de la RAH,⁹⁶ que con ocasión de estos trabajos se llevaron a cabo excavaciones arqueológicas y que además un dibujante dejó constancia de lo hallado. Este manuscrito de Abad y Lasierra está dividido en diversas secciones que llevan títulos como “Sepulturas de nobles en Aragón”, “Excavaciones en San Juan de la Peña. 1770” o “Sepulturas y planta de San Juan de la

⁹⁴ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Reseña histórico-artística...”, cit., p. 225.

⁹⁵ Sobre este personaje véase NIETO CALLÉN, Juan José, y José M.^a SÁNCHEZ MOLLEDO, “Fray Manuel Abad y Lasierra, un aragonés de la Ilustración”, *Argensola*, 114 (2004), pp. 371-389; JUAN GARCÍA, Natalia, “La labor intelectual en los monasterios: los monjes escritores e investigadores del monasterio de San Juan de la Peña (siglos XVI-XIX)”, *Studium* (2005), 11, pp. 93-116.

⁹⁶ Fondo Abad y Lasierra, t. 13, 9-21-2-34, n.^o inv. 9-3978. Véase JUAN GARCÍA, Natalia, art. cit., p. 103, n. 47.

Peña”, pero los dibujos aludidos no se conservan hoy en día en el legajo correspondiente. Pensamos por tanto que las plantas y los alzados de la FLG bien podrían ser copia de aquellos de los que da noticia Abad y Lasierra, los cuales pudo haber conocido Carderera en el archivo de la RAH.⁹⁷ Curiosamente, estos dibujos, que no nos parecen los originales del XVIII sino copias del XIX, incluyen gran número de anotaciones de mano de Carderera, algunas de ellas en francés.

De ser cierto lo que decimos, no sería esta la primera ocasión en que Carderera acudió al archivo de la RAH en busca de información. El oscense, que era miembro de esta corporación desde que en 1844 leyera su discurso de ingreso precisamente sobre los “sepulcros nacionales” de los monarcas hispanos, realizó una copia de un dibujo del siglo XVII del sarcófago romano que acoge los restos del rey aragonés Ramiro II en San Pedro el Viejo de Huesca, asimismo conservado en este archivo.⁹⁸ Carderera se interesó por estas obras, el dibujo del sarcófago de Ramiro el Monje y las plantas y alzados del panteón de reyes de San Juan de la Peña, de los que conservó memoria dibujada, si bien prefirió no reproducirlos en su *Iconografía española*. Ni el sepulcro de Ramiro el Monje, un vestigio de la Antigüedad clásica, ni los del cenobio pinatense, carentes de representaciones del difunto, cumplían con los requisitos de su empresa erudita, centrada en el retrato de los próceres de la historia patria.⁹⁹

Como decíamos, dos temas predominan entre los dibujos de tema aragonés: por un lado, los monumentos religiosos medievales; por otro, la arquitectura civil de los siglos XVI y XVII, lo que contrasta con la escasa atención dedicada a la arquitectura religiosa de este mismo periodo. Este interés entronca con los estudios eruditos de Carderera, quien, en efecto, compuso una obra sobre las casas y los palacios notables de Huesca que fue utilizada por Ricardo del Arco para escribir un artículo

⁹⁷ Es interesante apuntar que también Abad y Lasierra hizo su discurso de entrada en la RAH precisamente sobre sepulturas y panteones de personas ilustres. Véase JUAN GARCÍA, Natalia, art. cit., p. 104, n. 62.

⁹⁸ Tuvimos la ocasión de considerar en detalle este dibujo en LANZAROTE GUIRAL, José M.ª, “El estudio de las antigüedades en la Huesca del Barroco: a propósito de un dibujo inédito del sepulcro de Ramiro II el Monje (1656)”, *Argensola*, 117 (2007), pp. 199-230. El dibujo de Carderera se encuentra en la FLG (n.º inv. 9129), mientras que el original sigue en la RAH. Carderera, quien copia tanto el apunte como el texto que lo acompaña, añade la anotación “Dibujo muy ligero pero de mano maestra del siglo XVII”, así como la referencia “Biblioteca de la Academia de la Historia, Colección Velázquez, Vol. 12, n.º 18, hoja suelta”.

⁹⁹ Podría argumentarse que tampoco el sarcófago de Alfonso el Batallador presenta la figura del rey, circunstancia que Carderera solventa incluyendo en la lámina una moneda de su reinado.



Huesca: casa de los Climent (inscripción: “Antigua casa de los Climent, llamada de don Antonio Aguirre”). *Valentín Carderera y Solano. Lápiz y aguada de color. 22,5 x 31,1 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.*

en 1918.¹⁰⁰ En este artículo, que dice seguir punto por punto ese manuscrito original, Del Arco va detallando calle por calle los palacios y edificios singulares de la ciudad y haciendo referencia a los escudos de armas de sus fachadas, así como a las galerías de retratos que en ellos se conservaban, como por ejemplo en la casa de los Climent.¹⁰¹ Son una vez más los símbolos de las elites del pasado, sus palacios, sus retratos y su heráldica, los que centran la labor erudita de Carderera.

¹⁰⁰ ARCO Y GARAY, Ricardo del, “Antiguas casas solariegas de la ciudad de Huesca”, *Revista de Historia y de Genealogía Española*, VII/2-3 (1918), pp. 49-58 y 97-120. Este manuscrito había sido legado por Carderera a la Biblioteca Pública de Huesca, pero actualmente se encuentra en paradero desconocido.

¹⁰¹ Carderera, que había conocido esta galería de pinturas, añade en fecha indeterminada en su manuscrito: “Todos dichos retratos se han perdido para siempre”. ARCO Y GARAY, Ricardo del, “Antiguas casas solariegas de la ciudad de Huesca”, cit.

EN LA EDAD DE LAS ARTES INDUSTRIALES:
LA DIFUSIÓN DE LOS DIBUJOS DE CARDERERA

El hecho de que los dibujos de tema monumental de Carderera hayan permanecido prácticamente inéditos para la investigación hasta fechas recientes no debe hacernos pensar que en su tiempo no fueran conocidos ni reconocidos por sus contemporáneos. Bien al contrario, sus apuntes fueron objeto de comentario de quienes le trataron, como por ejemplo el pintor Federico de Madrazo en una carta que le dirigió desde París en 1837. Por aquel entonces Carderera estaba considerando trasladarse a Burdeos para pintar retratos, pero Madrazo le aconsejó acudir directamente a París y ponerse en contacto con el pintor Adrian Dauzats (1804-1868).¹⁰² Y añadió: “ya le he hablado yo en varias ocasiones de sus dibujos de V. de la provincia de Guadalajara y de lo bellos e interesantes que son”. Le decía además que, en su opinión y en la de Dauzats, “sus dibujos [...] eran la vaca que le había de dar la leche”.¹⁰³

No sabemos si en esta ocasión Carderera pudo publicar sus apuntes en Francia, pero sí tenemos constancia de que dibujos originales del oscense fueron utilizados por el artista gallego Genaro Pérez Villaamil (1807-1854) para realizar algunos de los grabados de la *España artística y monumental* editada en París.¹⁰⁴ Algunas de sus láminas incluyen referencia a la autoría de Carderera del dibujo original, como en los casos del salón de la Aljafería de Zaragoza o de la iglesia de los Dominicos de Catalayud.¹⁰⁵ Sin embargo, como indica un borrador de carta de Carderera a Pérez Villaamil que Xavier de Salas publicó en 1963,¹⁰⁶ en otros casos la autoría no fue reconocida. En este documento, Carderera, que reconoce haber vendido sus dibujos, reclama la paternidad de 11 de los grabados, la mayoría de tema castellano (Burgos, Salamanca, Zamora), y también de una vista del claustro de Santa Engracia de Zaragoza, y pide que sea subsanado el error.

¹⁰² Dauzats, pintor de temas orientalistas, acababa de regresar de España, donde había asistido al barón Taylor en su misión de compra de pintura española para la Galerie Espagnole del Museo del Louvre. Véase LUXENBERG, Alisa, “La Galería Española del Louvre (1838-1848): ética de adquisición, política de patrimonio”, *Goya*, 321 (2007), pp. 353-364.

¹⁰³ Carta de Federico de Madrazo a Valentín Carderera, París, 3 de diciembre de 1837. En MADRAZO Y KUNTZ, Federico de, óp. cit., carta 528, pp. 988-989.

¹⁰⁴ ESCOSURA, Patricio de la (texto), y Genaro PÉREZ VILLAAMIL (ils.) (1842-1844), *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, París, Alberto Hauser.

¹⁰⁵ SALAS, Xavier de, “Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil”, *Archivo Español de Arte*, 31 (1958), p. 273; GARCÍA GUATAS, Manuel, “Carderera...”, cit., p. 440, cuenta 8 de ellos.

¹⁰⁶ SALAS, Xavier de, “Pérez Villaamil y Carderera”, *Archivo Español de Arte*, xxxvi/141 (1963), pp. 83-84.

Es interesante comprobar la gran diferencia de ejecución entre los dibujos originales de Carderera y la fantasía orientalizante de los grabados de Villaamil. El gallego, influido por el escocés David Roberts, está mucho más interesado en resaltar el aspecto pintoresco; así, convierte arcos ojivales o de medio punto en arcos de herradura apuntados, al tiempo que llena de curiosos personajes sus escenas, dignas de un zoco oriental. Estas transformaciones parecen haber sido una fuente de tensión entre ambos, según las palabras del viajero inglés Richard Ford (1796-1858): “many of the drawings made by Don Valentín Carderera, an accurate and excellent Aragonese archaeologist, were so tampered with in the French polishing and ‘cooking’ that he retired from the concern in disgust”.¹⁰⁷ Sin embargo, don Valentín no parece haber quedado tan disgustado con la experiencia de trabajar con los litógrafos de París ni con el formato de esta obra, pues pocos años después publicaría su *Iconografía española* en esta ciudad, en una edición bilingüe por entregas, como la de Villaamil.

Además de estos hechos documentados, creemos que se debería ahondar en la relación que pudieron tener Carderera y otro de los insignes grabadores de la España romántica, el mencionado Francisco Javier Parcerisa, en vista de la coincidencia formal entre algunas de las ilustraciones del volumen dedicado a Aragón de *Recuerdos y bellezas de España* (1844)¹⁰⁸ y dibujos originales de Carderera de la FLG, como por ejemplo la lámina de Santa Cruz de la Serós o la del claustro de San Juan de la Peña.¹⁰⁹ Añadiremos un tercer ejemplo: el grabado de Parcerisa titulado *Ventana de últimos del siglo XV. Barbastro. Calle del Riancho*, en el que una moza se asoma por una curiosa ventana de yesería tardogótica. Idéntico motivo aparece en un óleo de pequeñas dimensiones titulado *Mujer en la ventana (Barbastro)*, atribuido a la mano de Carderera, donde se asoman tres personajes, una anciana, una joven y una niña, que componen el conocido tema de las tres edades de la vida.¹¹⁰

¹⁰⁷ “muchos de los dibujos realizados por don Valentín Carderera, un riguroso y excelente arqueólogo aragonés, quedaron tan falseados con el pulido y el ‘cocinado’ francés que este se retiró del proyecto indignado”. FORD, Richard, *A handbook for travellers in Spain: Andalusia, Ronda and Granada, Murcia, Valencia, and Catalonia; the portions best suited for the invalid*, Londres, John Murray, 1855, p. 57.

¹⁰⁸ Véase ARIÑO COLÁS, José M.^a, “Dos viajeros románticos por Aragón”, *Trébede*, 49 (2001), pp. 14-20; ídem, *Recuerdos y bellezas de España: ideología y estética*, Zaragoza, IFC, 2007.

¹⁰⁹ *Santa Cruz de la Serós*, FLG, n.º inv. 9761; *San Juan de la Peña*, FLG, n.º inv. 9355.

¹¹⁰ Reproducido en AZPIROZ PASCUAL, José M.^a, *Valentín Carderera, pintor*, cit., p. 12. Sobre la interpretación del cuadro véase GARCÍA GUATAS, Manuel, “Carderera...”, cit.

Asimismo, es un hecho comprobado que Carderera colaboró con la prensa periódica no solo con sus escritos, sino también con sus dibujos. En *El Artista* fue reproducida una figuración de la *Ínsula Barataria* cuya acuarela original se conserva en Pedrola.¹¹¹ Además, el oscense tuvo un papel destacado en el *Semanario Pintoresco Español*, pues fue coordinador de una de las secciones principales de esta revista, la denominada “España pintoresca, viajes y bellas artes”, así como colaborador de “dibujos”.¹¹² Este hecho explica, para Juan Ignacio Bernués, la abundancia de artículos e ilustraciones sobre temas altoaragoneses en esta revista. En efecto, algunas de las xilografías publicadas en sus páginas están basadas en dibujos originales de Carderera conservados en la FLG, como por ejemplo una vista de Montearagón antes de la ruina publicada en 1840¹¹³ o una de Huesca desde el cerro de las Mártires de 1844.¹¹⁴



Castillo de Montearagón. *Valentín Carderera y Solano. Lápiz y aguada de color. 21,4 x 27,7 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.*

ANTIGUEDADES ESPAÑOLAS.



El Monasterio de Montearagon.

El monasterio de Montearagón. *Xilografía publicada en Semanario Pintoresco Español, 93 (3 de marzo de 1844), p. 65.*

¹¹¹ GARCÍA GUATAS, Manuel, “Carderera...”, cit., p. 437 y fig. 10.

¹¹² BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, “Imágenes xilográficas del Alto Aragón en la prensa periódica ilustrada del siglo XX”, *Argensola*, 113 (2003), pp. 195-232; pp. 199 y 203.

¹¹³ *Semanario Pintoresco Español*, 93 (3 de marzo de 1844), p. 65. El dibujo original, en FLG, n.º inv. 9711. Está en lo cierto Juan Ignacio BERNUÉS SANZ (art. cit., p. 203).

¹¹⁴ *Semanario Pintoresco Español*, 17 (24 de abril de 1842), p. 136. El dibujo original, en FLG, n.º inv. 9359.



Vista de Huesca. *Valentín Carderera y Solano.*
Lápiz y aguada de color. 30 x 48 cm. Madrid,
Fundación Lázaro Galdiano.



Vista de Huesca. *Xilografía publicada*
en Semanario Pintoresco Español, 17
(24 de abril de 1842), p. 136.



Huesca, edificio de la Universidad Sertoriana:
sala de la Campana. *Valentín Carderera y Solano.*
Lápiz negro y aguada de color. 28,2 x 21,8 cm.
Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.



Huesca: sala baja en el Palacio de los Reyes de Aragón llamada "La campana de Huesca".
Xilografía publicada en El Museo Universal, 8
(24 de febrero de 1867), p. 61.

Las colaboraciones de Carderera con la prensa periódica se dilatan a lo largo de los años y en 1867 se publica en *El Museo Universal* un grabado sobre el tema de la Campana de Huesca, fiel reproducción de un original de Carderera conservado igualmente en la FLG.¹¹⁵ Bajo la bóveda de la sala del antiguo Palacio de los Reyes de Aragón conversan dos personajes, un caballero armado y un monje, que nos retrotraen a los tiempos heroicos de la leyenda medieval; no en vano los sones de la campana del rey Ramiro el Monje habrían de excitar la imaginación de los artistas y literatos del siglo XIX, desde los pintores Esquivel o Casado del Alisal hasta el político Cánovas del Castillo.

UN MUSEO DE PAPEL: ENTRE EL VALOR TESTIMONIAL
Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN CANON ARTÍSTICO NACIONAL

Como venimos exponiendo, el valor de estos dibujos como fuente documental del patrimonio arquitectónico es inmenso. Los apuntes de Carderera permiten conocer no solo el aspecto de edificios desaparecidos,¹¹⁶ sino también el estado original de los conservados hoy en día, antes de ser sometidos a reformas, restauraciones y reconstrucciones, en ocasiones tan radicales como la que sufrió el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca en el último cuarto del siglo XIX.¹¹⁷ Como otros espíritus sensibles de su tiempo, Carderera era consciente de la fragilidad de estos vestigios del pasado ante la fuerza de la modernización del país. El proceso de desamortización¹¹⁸ y la voluntad de reforma que acompañó la instauración del nuevo orden liberal eran las causas principales de la destrucción de una riqueza artística que solo entonces comenzaba a ser definida como tal por los estudiosos. Por este motivo levanta Carderera su voz contra los demoleedores desde las páginas de la prensa periódica:

¹¹⁵ *El Museo Universal*, 8 (24 de febrero de 1867), p. 61. El dibujo original, en FLG, n.º inv. 9698.

¹¹⁶ Sobre la historiografía del patrimonio monumental perdido véase la obra pionera de Juan Antonio GAYA NUÑO *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

¹¹⁷ Véase FLG, n.º inv. 9128, 9429, 9524, y muy especialmente el 9759, en el que observamos un sobre-claustro y un monumental acceso a la capilla de san José, que por no ser obras medievales fueron eliminados en dicha restauración. Véase FONTANA CALVO, M.ª Celia, *La iglesia de San Pedro el Viejo y su entorno: historia de las actuaciones y propuestas del siglo XIX en el marco de la restauración monumental*, Huesca, IEA, 2003.

¹¹⁸ BELLO VOCES, Josefina, *Frailes, intendentes y políticos: los bienes nacionales, 1835-1850*, Madrid, Taurus, 1997.

No nos cansaremos en llamar la atención del gobierno, como otras veces lo hemos hecho, para poner coto a estos actos del más refinado vandalismo. ¿No ha habido alguna real orden para exceptuar del anatema de demolición algunos monasterios célebres y brillantes monumentos del arte nacional? ¿No habría algún expediente para salvar algunas capillas, altares, sepulcros ricos de bellos mármoles y labrados con singular primor, y que los propietarios de ahora no los aprecian más que como un montón de piedra para construir una pared? [...].

¡Así convertimos el oro en polvo! ¿Por qué la nación ha de renunciar a estas preciosidades que con el tiempo nos pueden atraer tesoros? ¿No vemos que todas estas obras son también trofeos y muy grandes testimonios del genio español?¹¹⁹

En estas líneas se deja sentir la expresión de una naciente conciencia patrimonial, expresada en términos de *monumento* o *tesoro artístico*. “¡Así convertimos el oro el polvo!” es el grito de alarma de un reducido grupo de intelectuales que comprendió mucho antes que la mayoría de sus coetáneos el valor simbólico, pero también económico, de unos edificios y unas obras de arte en los que otros solo veían canteras de material de construcción o estorbos para la modernidad.¹²⁰ Intuyendo el alcance de estos cambios, Carderera se puso como meta salvar con sus lápices lo que fuera posible de este patrimonio amenazado. No en vano esta función testimonial del dibujo queda recogida en uno de los textos legales de la emergente estructura administrativa de tutela monumental en España. En la Real Orden de 13 de junio de 1844 que crea las comisiones provinciales de monumentos se incluye el dibujo entre los medios de salvaguarda del patrimonio. En concreto, se establece como una de las atribuciones de estas comisiones lo siguiente:

Formar catálogos, descripciones y dibujos de los monumentos y antigüedades que no sean susceptibles de traslación o que deban quedarse donde existen; y también de las preciosidades artísticas que por hallarse en edificios que convenga enajenar o que no puedan conservarse merezcan ser transmitidas de esta forma a la posteridad.¹²¹

Sin embargo, no parece que hubiera una política general por parte de las comisiones provinciales de documentar gráficamente los monumentos, al menos en ese

¹¹⁹ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Sobre demolición de los monumentos artísticos”, cit.

¹²⁰ Véase, por ejemplo, LARRA, Mariano José de, “Conventos españoles. Tesoros artísticos encerrados en ellos”, *Revista Española Mensajero de las Cortes*, 3 de agosto de 1835; o MADRAZO, Pedro de (1836), “Demolición de conventos”, *El Artista*, III, pp. 97-100.

¹²¹ Real Orden circular del ministro de la Gobernación de la Península de 13 de junio de 1844, *Gazeta de Madrid*, 3568 (21 de junio de 1844), art. 6.

momento. Por el contrario, fueron iniciativas editoriales privadas, como las mencionadas *Recuerdos y bellezas de España*¹²² o las más asequibles revistas ilustradas, las que se erigieron en medios de difusión de la riqueza monumental del territorio. De esta forma se fue configurando un canon de paisajes¹²³ y monumentos “nacionales”, un imaginario colectivo de lo español para el consumo de las nuevas clases burguesas urbanas. Fue gracias a los grabados incluidos en estas obras y a sus textos como las nuevas clases sociales aprendieron a reconocer el legado de los siglos y a sentir orgullo por lo propio. Por ello, no debe olvidarse que este interés editorial y del público por los temas monumentales fue un acicate para muchos de los artistas que en esta época realizaron apuntes de ruinas, claustros y palacios.

Si bien el valor testimonial de estas obras de Carderera es, como decimos, enorme, nos gustaría resaltar aquí también su valor como fuente histórica. Creemos que estos dibujos han de ser analizados como muestras de un proceso de nacionalización de los restos del pasado, realizado a través de su estudio científico y de su colocación bajo la tutela pública, convertidos en *monumentos nacionales*. Los encargados de transformar estos antiguos conventos y palacios en testigos de una identidad nacional proyectada hacia el pasado no son otros que los *arqueólogos* o *anticuarios*, representantes de una rama del saber que se pone al servicio de la utilidad pública. Son ellos quienes operan esta transformación, quienes insertan estos monumentos en un discurso estructurado sobre la historia de las artes en suelo patrio, quienes ven en estos restos materiales pilares de la identidad nacional. En otras palabras, si hoy en día consideramos estos edificios *monumentos* es gracias a la labor, y al gusto estético, de Carderera y sus contemporáneos.

Por el mismo motivo, estos dibujos nos hablan de la construcción disciplinar de la historia del arte. En ellos, Carderera muestra especial interés por representar los rasgos del monumento que permiten una adscripción cronológica y estilística. Como afirmaba la doctora Gómez Urdáñez al comentar la acuarela que el artista realizara de la casa de Lastanosa en Huesca, en Carderera destaca el “filtro historicista para

¹²² Como afirma Pablo Piferrer en la introducción al volumen dedicado a Cataluña (p. 8), “Ya que tanto se ha destruido, procuremos al menos hacer apreciable lo que nos queda, y reparar en lo posible los agravios que la demolición hizo al Arte, publicando en láminas, en cuanto sea posible, lo que ya no está en pie, y conservando la memoria de aquellos monumentos de arquitectura gótica, recuerdo de la piedad y fe de nuestros padres, y de la magnificencia y esplendor de la España”.

¹²³ ORTAS DURAND, Esther, *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, IFC, 1999.

registrar la caracterización de los detalles estilísticos que permiten establecer ajustes cronológicos”.¹²⁴ En efecto, el objeto de las acuarelas no es ilustrar una España pintoresca del gusto del extranjero, sino documentar los monumentos; no encontramos en ellas un artista que deje correr libremente su imaginación, sino un erudito que usa sus lápices para reflejar fielmente la realidad, permitiendo el estudio de lo representado según rasgos estilísticos, de acuerdo con un conocimiento académico de las artes que entonces se estaba construyendo. Como afirmaba Madrazo, “como historiógrafo del arte, su primera profesión de pintor le daba sobre todos sus colegas, los anticuarios, una ventaja inmensa”.¹²⁵

Lo que para los eruditos de siglos anteriores era una iglesia “vieja” o “del arte bárbaro” es para los estudiosos del XIX un templo románico, gótico o mudéjar, clasificable según criterios científicos modernos. Por ello, este conjunto de dibujos documenta también la progresiva creación de una historia de la arquitectura en suelo hispánico¹²⁶ en la que son privilegiados los periodos de esplendor, sea la Edad Media para la arquitectura religiosa o el Renacimiento para la civil. En una Edad Media cristiana e idealizada los poetas y eruditos románticos encuentran la mejor expresión de un pasado que fue particular y propio, por contraposición a un clasicismo universalista. Estos autores ven emerger en la lucha contra el invasor musulmán el carácter nacional, forjado en el campo de batalla, liderado por la monarquía y alimentado por la fe cristiana. Por su parte, la nueva historiografía liberal realza el siglo XVI como la edad de oro de la nación española, el tiempo del Imperio, la expansión territorial y la creación de un canon artístico y literario nacional.¹²⁷

¹²⁴ GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, “Entre erudición y naturaleza, arquitectura. La casa de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681): la pasión de saber*, catálogo de la exposición, Huesca, IEA, 2007, pp. 59-67; p. 61.

¹²⁵ MADRAZO, Pedro de, art. cit., p. 111.

¹²⁶ CALATRAVA ESCOBAR, Juan, “La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas”, en *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Granada, Universidad, 2005, pp. 135-235.

¹²⁷ La bibliografía es amplia: PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, “Valores patrióticos y conocimiento científico: la construcción histórica de España”, en Carlos FORCADELL ÁLVAREZ (coord.), *Nacionalismo e historia*, Zaragoza, IFC, 1998, pp. 29-52; MORENO ALONSO, Manuel (1999), “Romanticismo e historia nacional”, *Revista de Historia Contemporánea*, 9 (1999), pp. 13-24; PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio, “Nación española y revolución liberal: la perspectiva historiográfica de los coetáneos”, en Carlos FORCADELL ÁLVAREZ e Ignacio PEIRÓ MARTÍN (coords.), *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Zaragoza, IFC, 2002, pp. 23-54. Asimismo, AFINOGUÉNOVA, Eugenia, “‘Painted in Spanish’: the Prado Museum and the naturalization of the ‘Spanish School’ in the nineteenth century”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10/3 (1999), pp. 319-340.

Carderera se valió de sus lápices para documentar los monumentos arquitectónicos y las obras de arte, de igual modo que la cámara fotográfica sería el instrumento de conocimiento del historiador del arte en épocas posteriores.¹²⁸ Tanto sus dibujos como sus anotaciones constituían su archivo personal, en formato iconográfico o en formato escrito, dos sistemas de registro de un mismo objeto de estudio, el arte hispánico. Sus apuntes son fruto de un conocimiento directo de los monumentos que tuvo la oportunidad de visitar en sus viajes por la Península, de modo que no estaría de más hablar de un Carderera viajero como otra de las facetas del personaje. Continuando la senda de los eruditos de la Ilustración, como Ponz o Bosarte, Carderera emprendió estos viajes para descubrir la riqueza artística del país;¹²⁹ el viaje arqueológico, literario o artístico se constituye en método de trabajo, al igual que los realizados por el medievalista Pascual de Gayangos (1809-1897).¹³⁰ El estudio directo de las fuentes del conocimiento, que lleva al geólogo al campo o al historiador al archivo, se convierte en parte esencial del método científico.

Sin embargo, forzoso es reconocer que el Carderera dibujante no renuncia a la imaginación y deja entrar en sus obras el gusto de su época. No estamos ante dibujos lineales, técnicos, propios de un arquitecto, sino ante obras a mano alzada donde se da cabida, si bien furtivamente, a cierto costumbrismo (figuras de paseantes, campesinos o lavanderas) o al anacronismo, pues gusta Carderera de la representación de personajes que remiten a los tiempos de esplendor del monumento en cuestión, como caballeros armados o monjes orantes. De esta manera aún el espíritu romántico de su tiempo, el gusto por lo pintoresco, las ruinas y el soberbio espectáculo de la naturaleza, con un deseo de exhaustividad científica que le lleva a la elaboración de corpus y a la toma

¹²⁸ No tenemos ninguna referencia del conocimiento que Carderera pudo tener de la técnica fotográfica; sin embargo, quede apuntado que su amigo Eugenio de Ochoa fue uno de los primeros que difundió el nuevo invento en España con su traducción de la obra de Louis Jacques DAGUERRE *El daguerrotipo: explicación del descubrimiento que acaba de hacer, y a que ha dado nombre M. [...]*, trad. de Eugenio de Ochoa, Madrid, Impr. de I. Sancha, 1839.

¹²⁹ Existe una extensa bibliografía: SERRANO, M.^a del Mar, *Viajes de papel (repertorio bibliográfico de guías y libros de viajes por España, 1800-1902)*, Barcelona, Universitat Autònoma, 1993; VEGA, Jesusa, "Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 59 (2004), pp. 93-126; ORTAS DURAND, Esther, "La España de los viajeros (1755-1846): imágenes reales, literaturizadas, soñadas", en Patricia ALMARCEGUI ELDUAYEN y Leonardo ROMERO TOBAR (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid, Universidad Internacional de Andalucía / Akal, 2005, pp. 48-91.

¹³⁰ PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, "La construcción del Archivo Nacional Español: los viajes documentales de Pascual de Gayangos", *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 83 (2008), pp. 225-238.

sistemática de datos. Es por tanto este contraste entre sensibilidad romántica y exigencia de rigor científico lo que permite caracterizar mejor estas acuarelas.

CONCLUSIONES

Como esperamos que haya quedado de manifiesto en las páginas precedentes, el caudal de información que estos dibujos proporcionan es enorme, y no hemos pretendido agotarlo en esta primera colaboración. Nuestro estudio no ha querido ser un análisis pormenorizado de cada una de estas obras, sino más bien dar una visión de conjunto a partir del análisis de su temática, del contexto de su producción y de su difusión. De este modo, nos gustaría llamar la atención sobre una faceta de un personaje que merecería una mayor atención por parte de los investigadores que la que ha recibido hasta ahora. Pensamos que la figura del oscense es deudora de un estudio en profundidad de esos variados aspectos que componen su personalidad, puesto que la larga vida de Carderera es un observatorio que permite adentrarse en las entrañas de un siglo que combina el estallido revolucionario con la construcción del nuevo Estado liberal.

En lo que aquí nos ha interesado, los monumentos constituyen el gran tema de su obra como dibujante. Uniendo sus dotes artísticas y su labor de estudioso, el oscense cumple un doble objetivo: por un lado, crear un archivo visual del arte hispánico; por otro, conservar en forma de imágenes el recuerdo de un patrimonio en peligro de desaparición. Además, creemos que sus dibujos de monumentos son fuentes excepcionales por su valor histórico, pues documentan la creación misma de una conciencia patrimonial. Concebidos como instrumentos de erudición e impregnados de una nostalgia de los tiempos pasados, son estos dibujos el producto de un tiempo, el siglo XIX, que recurre a la historia para buscar los fundamentos del presente, construyendo así el conocimiento del pasado como una disciplina científica. Los dibujos de monumentos de Carderera son el testigo de pasadas glorias que las nuevas técnicas editoriales, y en particular el grabado, permiten difundir en el empeño de crear una conciencia nacional a través de lo artístico.