

Valentín
CARDERERA

Dibujante, coleccionista (1796-1880)
y viajero romántico

JOSÉ MARÍA LANZAROTE GUIRAL



CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica



À un ami
V. Cardenera
Ed. Madrazo,
1846.

Apuntes preliminares sobre una figura polifacética

Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796 – Madrid, 1880; fig. 1) destacó como pintor, estudioso, divulgador, coleccionista y viajero. Su trayectoria vital estuvo marcada por los esfuerzos dedicados a la salvaguarda del patrimonio histórico español. Recorrió gran parte de la Península para dejar testimonio a través del dibujo y la acuarela de monumentos destacados, muchos de ellos en riesgo de desaparecer ante el empuje de la modernización que impuso el nuevo orden liberal. A esta voluntad de recuperar y reivindicar el pasado ha de ligarse su pasión por el coleccionismo y la bibliofilia, que le llevó a convertirse, por ejemplo, en el mayor coleccionista de dibujos y grabados de Goya, además de experto en la obra del aragonés.

El viaje constituye el hilo conductor que permite recorrer su intensa vida, sus logros y sus contrastes: pese a haberse formado como artista en los preceptos del academicismo en Madrid y en Roma, Carderera fue uno de los introductores del gusto neogótico en España. Y, mientras que la veneración romántica por los grandes personajes del pasado inspiró su *Iconografía española* –verdadero panteón nacional de papel–, sus dibujos de tipos populares reflejan un interés etnográfico por la indumentaria y las costumbres. El deseo de ahondar en las raíces de lo nacional marcó su proyecto artístico y erudito, al igual que el de sus amigos cercanos Federico y Pedro de Madrazo o Pascual de Gayangos, así como el de Genaro Pérez Villaamil, en cuya *España artística y monumental* colaboró. La nómina de sus viajes es extensa: a todos los que realizó por la Península han de sumarse sus estancias en París y Londres, donde estableció una fructífera relación con Richard Ford, Owen Jones, Prosper Mérimée y Eugène Viollet-le-Duc, entre otros, con quienes compartía el gusto por la mirada nostálgica al pasado y la necesidad de definir su posición en el complejo debate entre tradición y progreso.

Sólo recientemente ha comenzado a recibir Carderera la atención que merece por parte de los investigadores. Al plantear el estado de la cuestión, el profesor García Guatas concluía en 1995 que poco se había avanzado en el conocimiento del personaje desde sus primeros biógrafos¹. Hasta entonces apenas si había sido estudiada su actividad como pintor, que no es sino uno de los aspectos de una figura que se revela polifacética, pues el oscense destacó como estudioso del arte hispánico, tanto de su tradición pictórica como de su legado monumental, y participó en círculos e instituciones claves de su tiempo. Carderera

¹ García Guatas 1994-1995.



1. Formación y viaje a Italia

Valentín Carderera y Solano nació en Huesca el 14 de febrero de 1796 y fue bautizado en la parroquia de la catedral como hijo legítimo de Lorenzo y Mariana. Quedó huérfano de madre a los dos años y tuvo un hermano, Custodio Carderera y Lacoma (1804-1871)¹, fruto del segundo matrimonio de su padre. Escasas son las referencias a sus primeros años; por una carta que Carderera envió a José de Manjarrés en 1871, sabemos de su afición a acudir «al teatro oscense en el que me divertí de muchacho pareciéndome más magnífico que el de Burdeos [...] Aún me acuerdo de aquel telón de embocadura con el monte Parnaso y aquel río o ríos que me daban miedo, de muchacho. ¡O tiempo de los moros!»².

Algo más sabemos sobre su formación; como escribía Manuel Ossorio en la biografía que redactó sin duda con la ayuda del propio Carderera, «después de estudiar la gramática y humanidades, obtuvo por oposición una beca de gracia en el seminario conciliar de la diócesis y cursó tres años de Filosofía en la Sertoriana Universidad»³. En efecto, según consta en los libros de matrícula, realizó estudios de Filosofía en la Universidad de Huesca entre 1811 y 1814, y se matriculó en octubre de 1814 en la Escuela de Teología, pero no concluyó el curso⁴. Ossorio aclaraba el motivo: «hallábanse estudiando primer año de Teología cuando

¹ Como Valentín, estudió en la Universidad de Huesca, donde cursó Teología y se ordenó sacerdote. En 1829 fue destinado como cura de almas a la parroquia de Asque (Huesca); en 1835 obtuvo el deanato de la catedral de Albarracín (Teruel) y en 1847 fue nombrado capellán de honor de Su Magestad Isabel II (véase su expediente en AGP/PER/16754/26 y AGP/PER/7782/04). En el momento de su muerte, el 7 de septiembre de 1871, era arcipreste en la basílica del Pilar (desde 1853) y académico consiliario de la Academia de San Luis de Zaragoza. Valentín Carderera pintó su retrato, que se conserva en el Museo de Huesca (NIG 01539).

² Carta de Valentín Carderera a José de Manjarrés. Madrid, 12 [de mayo de 1871]. Transcrita y publicada en Manjarrés 1875, pp. 52-53, nota al pie. En la p. 55 añade Manjarrés: «El telón de boca le pintó unos cien años atrás D. Luis Muñoz, hijo de Huesca, discípulo de Bayeu».

³ Ossorio y Bernard 1868, p. 119.

⁴ AHPH, U-127, *Libro de Matrícula de la Universidad de Huesca, empieza en el año de 1803*, fols. 58r, 61r y 63v para sus estudios de Filosofía. En fol. 64v consta su matrícula en Teología de octubre de 1814. Sin embargo, en U-149, *Listas de cursantes y aprobaciones de cursos de Teología: 1805-1845*, fol. 24v, no aparece entre los alumnos que concluyeron el curso en junio de 1815.



Fig. 10. Valentín Carderera y Solano, *Ruinas de templo o termas en las cercanías de Genazzano*. 1828. Lápiz, tinta y aguadas de color sobre papel, 198 × 270 mm. Dibujo incluido en el álbum *Bosquejos y apuntes...* 1822-1831. Madrid, colección María Pilar Carderera.

más en la Galleria Doria-Pamphilj de Roma: en uno de ellos la princesa lleva el consabido turbante rojo y joyas (FC 809); en otro, aparece vestida de negro y se cubre la cabeza con un tocado de seda (FC 631). Además, hay un retrato de familia (FV 736) y un conjunto de miniaturas que representan a la princesa Doria y sus cuatro hijos, de los que el de Teresa Orsini es sin duda de su mano³⁰.

Además de estas pinturas, Carderera realizó también gran número de vistas a la acuarela de Roma y sus alrededores. Apenas encontramos unas pocas vistas de ruinas y monumentos clásicos, mientras que abundan los ejemplos de arquitectura medieval y renacentista. Con sus dibujos Carderera elaboró al menos tres álbumes, dos de los cuales se conservan en el Museo del Prado. El primero de ellos, titulado *Colección de dibujos y croquis hechos durante un viaje a Italia entre los años 1823 y 1830, volumen primero comprende las vistas de Roma y sus jardines, villas* (D06412)³¹, predominan vistas urbanas, iglesias y edificios singulares. En el segundo volumen, *Dibujos varios de cuadros antiguos, de frescos, y tapices ejecutados la mayor parte por D. Valentín Carderera en Roma y Nápoles* (D06415), se incluyen apuntes tomados del natural, además de copias de estampas y grabados, en los que destaca su interés por los

³⁰ Elia 2014, p. 94; De Marchi 2016, pp. 98-99.

³¹ Elia 2011 y 2014; Gallego García 2015.

- 11 **Valentín Carderera y Solano (1796-1880).** *Álbum de dibujos «Bosquejos y apuntes de muchos pueblos y sitios pintorescos e históricos principalmente en el Lacio o campaña romana con algunas otras vistas en Nápoles y otros puntos de Italia».* 1823-1831. Lápiz grafito y aguadas de colores sobre papel en hoja de 430 × 315 mm [163 × 315 mm (arriba); 153 × 230 mm (abajo)]. Madrid, colección María Pilar Carderera.

Inscripciones: Con letra de Valentín Carderera; *dibujo superior:* en la esquina inferior izquierda, a tinta: «Albano 1828». Sobre la hoja del álbum, a lápiz: «Villa Barberini», «Via Appia desde Roma y entrada en Albano. Casino Altieri (Prince^s Doria). Bosque Doria»; *dibujo inferior:* sobre el dibujo, a tinta: «V. Card», «Casa de Doria y Casino Alfieri en Albano». Sobre la hoja del álbum, a lápiz: «Entrada de Albano / Casa del P^e Doria / Casino del P^e Altieri».

Bibliografía: Elia 2014.

En este álbum Carderera reunió gran número de vistas de los alrededores de Roma, de Tívoli y de los *castelli romani*, como Albano Laziale, Ariccia, Castel Gandolfo, Grottaferrata, Frascati o Marino. Desde la época clásica, estas localidades de las colinas albanas fueron las preferidas como lugares de descanso estival de las elites romanas, quienes construyeron sus villas en el entorno de los lagos de Albano y de Nemi.

El folio reúne dos vistas de la entrada de Albano Laziale. El primero de los dibujos muestra la subida de la Vía Apia,

al fondo de la cual se sitúa la *porta romana* o de San Rocco, derribada en 1908. A la izquierda de dicha puerta destaca la llamada torre de Pompeo Magno, un monumento funerario de época romana. A la derecha del camino, como anota Carderera, se levanta la Villa Altieri; tras ella, apenas visible en el dibujo, la Villa Doria. Para animar la composición o como recuerdo de un día concreto, Carderera dibujó en primer término un grupo de paseantes, entre los que destaca la princesa Teresa Orsini (fig. 13).



Fig. 13. Detalle de cat. 11.



Via Portina. Via Appia dalla Roma, giungendo in Albano. (Copia dell'originale di G. B. Piranesi) Roma



Quadrato di Albano | Chiesa di S. Maria | Chiesa di S. Agostino | Chiesa di S. Agostino



2. La generación romántica

En 1831 Carderera regresó a Madrid tras haber pasado ocho años en Italia y se instaló en el palacio de sus protectores, los duques de Villahermosa. En julio de 1832 fue admitido como académico de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y pronto comenzó a recibir encargos de la Corona y de la nobleza. Acaso fuera gracias a los Villahermosa que en 1834 la Grandeza de España le encargó la traza del catafalco para las exequias del difunto rey Fernando VII en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid (cat. 18 y 19). Esta obra, inspirada en los monumentos funerarios de los siglos XIV y XV que había conocido en Nápoles, fue al decir de Pedro de Madrazo el primer ejemplo de arquitectura neogótica en España¹. En su necrológica, Madrazo aprovechó además para criticar con sorna la deriva de este estilo:

La afición a lo *gótico* degeneró en verdadera manía, y no hubo industrial de mediano fuste que no alardeara de hombre de buen gusto transformando su obrador o su tienda en monumento arquitectónico, con arquerías apuntadas, parteluces prismáticos, claraboyas lobuladas, conopios, gabletes, pináculos, marquesinas, umbelas, estatuillas, gárgolas, bichas quiméricas, etc., etc.; pero ¡con qué adaptación, con qué oportunidad, con qué sistema, y sobre todo con qué dibujo! Restos, y no pocos, quedan aún en las casas de comercio de esta coronada villa, de aquel deplorable gótico que hoy llamamos *de confitería*...²

No deja de ser llamativo que el gusto por lo medieval se impusiera en las artes al tiempo que el nuevo orden liquidaba los restos de un sistema político y social que se había configurado precisamente en la Edad Media. En efecto, el mundo en el que Carderera había nacido llegaba a su ocaso: el Antiguo Régimen se derrumbó definitivamente con la muerte de Fernando VII en septiembre de 1833, y con su caída dio comienzo la instauración del nuevo Estado liberal. A partir de 1835, con las leyes desamortizadoras se inició un periodo crítico para el legado artístico y monumental español³. Como demuestran sus escritos, Carderera era consciente de la fragilidad de ese legado ante la fuerza de la instauración del

¹ Madrazo y Kuntz 1882, p. 107.

² *Ibidem*, pp. 108-109.

³ Sobre la Desamortización y sus efectos sobre el tesoro artístico, véase Bello Voces 1997.



CAT. 26

30 **Prosper Mérimée (1803-1870).** *Carta a Valentín Carderera.* París, 26 de diciembre de 1846. Manuscrito: 1 folio doblado, 266 × 208 mm. Madrid, colección María Pilar Carderera.

Gracias a la condesa de Montijo, en septiembre de 1840 Carderera conoció a Prosper Mérimée¹, uno de los creadores de la imagen romántica de España con su relato *Carmen*, publicado en 1845 y para el que aprovechó anécdotas de sus viajes por España. Además del gusto por el viaje, Merimée y Carderera compartían la pasión por el patrimonio; tras ser designado *inspecteur général des Monuments historiques* en 1834, Mérimée realizó un viaje por toda Francia para reconocer su legado artístico. Gracias a su trabajo, en octubre de 1840 se publicó la primera lista de los monumentos franceses protegidos, una iniciativa que trató de replicar la Comisión Central de Monumentos española, de la que formaba parte Carderera desde su creación en 1844.

Mérimée fue su consejero cuando Carderera acudió a París en 1841 buscando un editor para su colección de vistas de monumentos españoles. Como demuestra esta carta que Merimée le envió a propósito del contrato editorial que el oscene estaba negociando con Casimir Gide (1804-1868), el alto coste del proyecto aconsejaba buscar el apoyo de la administración.

Aunque este primer proyecto no dio el fruto deseado, la ayuda de los eruditos franceses resultó crucial para sacar adelante la *Iconografía española* a partir de 1855. Así, el 14 de diciembre de ese año, Carderera se reunió en París «chez Mérimée» con Gide y Viollet-le-Duc, y decidieron que la litografía sería la mejor manera de reproducir sus dibujos². Además, como ya sugiriera en su carta de 1846, Mérimée se ocupó de conseguir varias suscripciones a través de sus contactos en el Ministerio de Instrucción francés. Cabe recordar que Merimée era entonces un miembro influyente de la corte por su cercanía a la familia imperial. En efecto, en enero de 1853 Napoleón III contrajo matrimonio con Eugenia de Montijo (1826-1920) y en junio de ese año Mérimée fue designado senador³.

Transcripción:

al Sr. Don Valentín de Carderera
Pintor de Cámara de S. M.
Madrid.
P. Mérimée

París, 26 decr^e 1846

Mon cher ami,

Nous avons discuté Mr. Sureda et moi votre traité avec Gide. Il a la réputation d'être honnête homme, qualité rare aujourd'hui parmi les libraires. Il doit venir causer de l'affaire avec moi. Je ferai tout mon possible au Ministère de l'Instruction pour que l'on vous prenne quelques exemplaires, mais ils sont bien pauvres et les députés bien exigeants. Enfin, nous verrons ce que nous pourrons obtenir. Je pourrais, lorsque la première livraison sera parue, vous faire un article dans quelque journal. Voilà malheureusement tout ce qui est de mon support et je regrette de n'avoir pas plus de crédit auprès des ministères.

Je vous écris à la hâte. Mr. Sureda a dû vous expliquer les petits changements de rédaction que nous avons faits au traité. Ils sont sans importance quant au fond, et n'ont pour objet que de rendre la convention plus claire.

Adieu mon cher ami, mille amitiés et compliments empressés,

Pr. Mérimée.

¹ Se conocieron en el palacio de la condesa en Carabanchel. AFC, Ms. Viaje a Aragón 1840. Véase 1 de septiembre de 1840. Lanzarote Guiral y Arana Cobos 2013, p. 403.

² AFC, Ms. Viaje a Aragón y Francia, 1855. Véase 14 de diciembre de 1855. Lanzarote Guiral 2016, p. 320.

³ Sobre el personaje y su relación con España véase Canavaggio 2016.

Paris, 26 Dec^r. 1846.

Mon cher ami

Il y a, avant de partir M. Sureda et moi votre traité avec
Gide. Il a la réputation d'être honnête homme, qualité rare
aujourd'hui parmi les libraires. Il doit venir nous de l'affaire avec
vous. J'ai fait tout mon possible au Ministère de l'Instruction, pour que l'on
vous donne quelques exemplaires, mais ils ont bien peur de le députer
sans exigence. Enfin nous voyons ce que nous pourrions obtenir. Je pourrais
longue la première livraison avec pour vous faire un article dans
quelque journal. N'est-ce malheureusement tout ce que l'on peut espérer,
je regrette de n'avoir pas plus de crédit auprès des Ministres.

Levons nous à la hâte. Mr Sureda a dû vous expliquer les petits
changements de rédaction que nous avons faits au traité. Ils sont
bien importants quand au fond, et c'est pour objet que de rendre
la convention plus claire.

Adieu mon cher ami, mes amitiés et compliments empilés.

P. Mérimé.



3. Viajes a París y Londres

Desde comienzos del siglo XIX son abundantes las publicaciones que recogen los diarios y los periplos de viajeros extranjeros por España. Editadas con subtítulos del género «viajeros por la España romántica», han dado lugar a buen número de recopilaciones y antologías, y el interés por el tema no deja de crecer. Los viajes de Valentín Carderera, que pueden ser reconstruidos en detalle gracias a sus diarios manuscritos¹, son el negativo de aquéllos: reflejan las vivencias de un artista, erudito y coleccionista español que viajó por Europa occidental en las décadas centrales del siglo XIX. No deja de ser paradójico que el objetivo inicial de su viaje fuera dar a la imprenta una obra ilustrada sobre la España pintoresca y difundirla ahí donde se encontraba el público que más la demandaba, en París y en Londres.

Los diarios de viaje cubren veinte años de proyectos editoriales de Carderera y una evolución política y cultural a la que éstos no fueron ajenos. Sus páginas describen el viaje del oscense entre dos extremos: por un lado, una España pintoresca que él mismo contribuyó a representar en sus dibujos; por otro, una Europa industrial en la que aspiraba a publicarlos para ganar así fama y reconocimiento. Además, la lectura de estos diarios permite estudiar también sus facetas de coleccionista y erudito; en las ciudades que recorrió, visitó museos, galerías y colecciones, compró obras de arte –dibujos y estampas especialmente– y trató con gran número de artistas, eruditos y políticos. En definitiva, en las páginas de sus diarios Carderera dibujó con la pluma el panorama de una época y dio así la réplica a célebres viajeros extranjeros por España, como Prosper Mérimée o Richard Ford, a quienes tuvo la ocasión de tratar con cercanía en sus propios países.

Fruto de los viajes realizados por la Península durante una década, entre 1831 y 1841, Carderera había reunido una notable colección de dibujos de monumentos españoles. Siguiendo el consejo de sus amigos, se decidió a publicarlos en forma de obra ilustrada, como una colección de láminas a la moda del momento. Con ese fin dirigió sus pasos hacia las capitales industriales de su tiempo: en la primavera de 1841 viajó a París (fig. 30) y desde ahí, en verano, se dirigió a Londres (fig. 31), en busca de taller de litografía, editor y mecenas para su obra. Sin embargo, el proyecto no encontró apoyos favorables, por lo que fue reformulado en varias ocasiones y se vio frustrado otras tantas, hasta que Carderera regresó a España en septiembre de 1843. Con la idea de relanzarlo, realizó un segundo viaje a París

¹ Véase un estudio pormenorizado de estos viajes en Lanzarote Guiral 2016.

38 **Valentín Carderera y Solano (1796-1880).** *La reina gobernadora D.^a María Cristina de Borbón como Isabel la Católica.* 1842. Óleo sobre lienzo, 80 × 50,5 cm. Patrimonio Nacional, inv. 10079379.

Inscripciones: En la trasera, sobre el bastidor, a tinta: «S. M. la Reina Madre María Cristina, boceto. Valentín Carderera, París 1842».

Procedencia: Adquirido por Isabel II (1844).

Según se lee en la parte posterior, se trata del boceto de un retrato de María Cristina de Borbón realizado en París por Carderera que destaca por la reproducción de la indumentaria y de las joyas, en particular de la corona, que parece directamente inspirada en la que se conserva en la catedral de Granada. En el álbum de bocetos de Fernando Carderera hay un «primer borrón» a la aguada de esta obra (fig. 40) que, según se deduce de una carta del príncipe de Anglona a Carderera, se realizó en el contexto de un baile de disfraces:

La reina Cristina ha dicho a la condesa de Toreno quería fuese en su compañía al *baile costume* vestida de *dama de la reina Isabel la Católica* y ha añadido que vuestra merced la había enseñado el dibujo. Ha venido pues la condesa de Toreno con *gran prisa* a pedirme me interese con vuestra merced por que tenga la bondad de facilitarle el dicho figurín y yo no puedo menos de pedírselo con todo empeño y en el concepto del poco tiempo que queda para hacer el traje¹.

Una entrada en su diario de viaje confirma este encargo: «Fui al Hôtel de rue des Jeuneurs, al de la casa donde vive el príncipe de Anglona y me puse a hacer el dibujo para la condesa de Toreno»². Carderera ejecutó este retrato al óleo en los meses siguientes y la reina, entusiasmada con el resultado, pagó al pintor más de lo convenido:

he dado cuenta a Su Majestad la reina madre de España doña María Cristina de Borbón de la carta de V. de 27 de setiembre último, en que da por concluido el retrato de cuerpo entero del tamaño natural de S. M. que ha ejecutado V. últimamente; y después de haberle examinado, me manda decir a V. que está muy a su gusto y primorosamente acabado; hallándose muy satisfecha del esmero



Fig. 40. Valentín Carderera, *Primer borrón para el retrato a cuerpo entero que pinté en París de S. M. la Reina Madre en 1843.* 1843. Lápiz y aguada sobre papel, 211 × 136 mm. Dibujo incluido en el álbum *Serie de unos 200 retratos...* (1822-1880). Colección Fernando Carderera.

¹ Madrid, AFLG/1.4.6/Archivo de Valentín Carderera, L 1 C 12-11, Carta del príncipe de Anglona a Valentín Carderera. [París,] 27 de enero [de 1842]. Véase Elia 2015, núm. 6, p. 26.

² AFC, Ms. Viaje a París y Londres, 1841-1843, 27 de enero de 1842. Véase Lanzarote Guiral 2016, p. 100.

4. Viajes artísticos por España

Valentín Carderera realizó numerosos viajes a lo largo de la geografía española, movido por su deseo de conocer el legado artístico de los antiguos reinos peninsulares. Como Ponz, Llaguno, Bosarte o Ceán Bermúdez antes que él, su objetivo era escribir la historia del arte desde el conocimiento directo de las obras y el estudio de las fuentes. Sin embargo, en el caso de Carderera, estos viajes estuvieron marcados por la urgencia de salvar el tesoro artístico en el contexto de la Desamortización. Aunque había habido ya experiencias previas como la de los jesuitas en el siglo XVIII, o las que se llevaron a cabo en época napoleónica y durante el Trienio Liberal, la que impulsó el ministro Mendizábal fue la definitiva. El real decreto de 25 de julio de 1835 suprimió los conventos de menos de doce personas y destinó todos sus bienes a la extinción de la deuda pública, pero excluyó de la posibilidad de venta los archivos, las bibliotecas y las obras de arte. El 29 de julio el Ministerio de la Gobernación mandó una circular a cada uno de los gobernadores civiles por la que se les pedía que formaran una comisión encargada de recoger estos bienes de las comunidades extinguidas y los llevasen a la capital de la provincia. Eran las llamadas comisiones recolectoras, reguladas en el real decreto de 27 de mayo de 1837, germen de la tutela monumental en España. De la composición de muchas de estas comisiones recolectoras surgieron las comisiones provinciales de monumentos en 1844.

Sólo unos días después del primero de estos decretos, en un artículo publicado en la *Revista Española* Mariano José de Larra advertía de la necesidad de salvaguardar el enorme patrimonio atesorado en los conventos de la ignorancia y de la depredación foránea¹. Surgió así un debate sobre la tensión entre conservación y progreso, entre tradición y modernidad. Por su parte, Pedro de Madrazo abordó este debate en las páginas de *El Artista*, declarándose a favor de derribar algunos de los numerosos conventos «de interminables tapias» que se oponían al desarrollo urbano, pero advirtiendo del riesgo de la demolición indiscriminada. Para ello, proponía realizar un estudio previo: «para que empezáramos a destruir debíamos poder levantar y saber lo que destruíamos. Entonces la ventaja de España sobre las demás naciones sería la de mejorar y conservar»².

Entre los viajes que Carderera realizó destaca el que emprendió en el verano de 1836 comisionado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para examinar las obras

¹ Larra 1835.

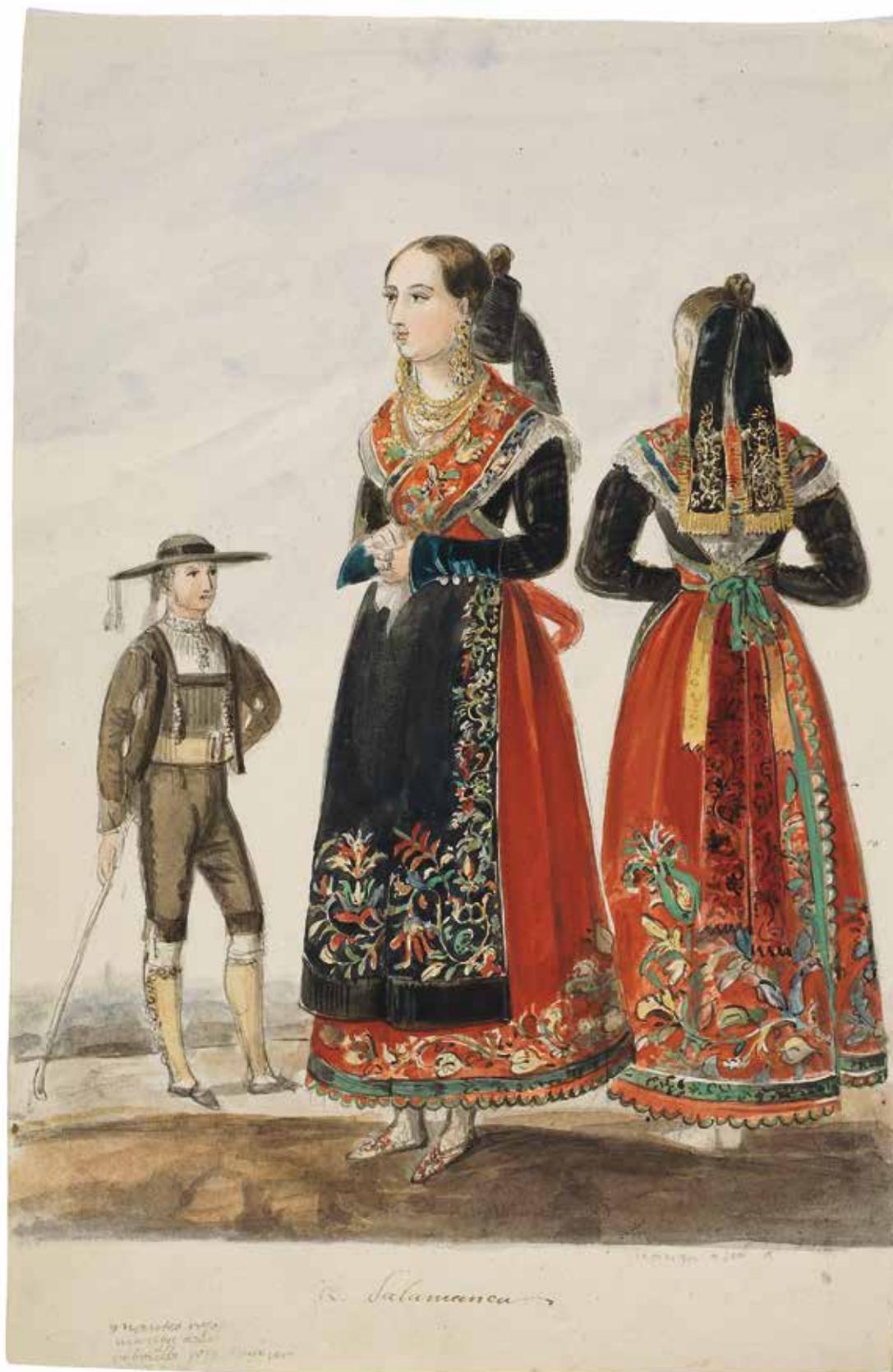
² Madrazo y Kuntz 1836, p. 98.



Fig. 45. Valentín Carderera y Solano, *Vista de San Pablo y del palacio Pimentel de Valladolid*. Hacia 1836. Lápiz y aguada sobre papel, 231 × 217 mm. Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. 9546.

de arte procedentes de los monasterios y conventos desamortizados de las provincias de Valladolid, Palencia, Burgos y Salamanca, y dirigir su traslado a los museos provinciales (fig. 45)³. Durante su viaje, Carderera hubo de hacer frente a los peligros y las limitaciones derivados de la Guerra Carlista, que imponía restricciones al movimiento de personas (cat. 46). No obstante, consiguió llegar a lugares tan remotos y alejados de las rutas habituales como el Real Monasterio de Oña, al norte de la provincia de Burgos, donde hizo algunos dibujos, tanto del conjunto monástico como de las tumbas reales (cat. 50). Le acompañaron en este viaje uno de los hijos del duque de Villahermosa, José Antonio Azlor de Aragón (1816-1893), más tarde XI conde del Real, y el amigo y compañero del anterior en los Reales Estudios de San Jerónimo, el poeta José de Zorrilla (1817-1893). Con Zorrilla fue a Simancas el 19 de junio; juntos visitaron el castillo y el poeta leyó algunas composiciones.

³ Teijeira Pablos 2000; Calvo Martín 2007; Arana Cobos 2009 y 2010.



CAT. 62



5. Panteones de papel: la *Iconografía española*

Iconotecas y retratos

Carderera hizo del retrato de personajes históricos el centro de su labor artística, de sus intereses académicos y de su pasión como coleccionista. Según sus propias palabras, «[c]ontemplar el retrato verdadero, la imagen venerable de los varones eminentes, es sin duda una de las agradables satisfacciones que experimenta el corazón»¹. Este interés se puso ya de manifiesto durante su estancia italiana: reprodujo a la acuarela vistas generales de las galerías de retratos de los Colonna en Albano y Genazzano (fig. 54) y también copió sus pinturas. Con toda probabilidad fue en Italia donde realizó la acuarela de *Isabel Gonzaga, marquesa de Pescara* (cat. 74), destacable por su cuidada ejecución. Además, conservó entre sus manuscritos listas de los retratos que había visto, con un afán de registro digno de un erudito en ciernes².

Desde su regreso a España, la iconografía –entendida como el estudio de las efigies de personajes– se convirtió en el principal tema de sus trabajos eruditos. Así, en 1841 solicitó el ingreso en la Real Academia de la Historia con un estudio sobre las colecciones de retratos de hombres ilustres en Europa entre los siglos XIII y XVIII³, en el que hacía abundantes menciones a las galerías visitadas por él durante su estancia en Italia. En este texto reconstruía la historia de las iconotecas, desde el museo formado por Paolo Giovio hasta las galerías de retratos de reyes españoles en el Buen Retiro. Cuando en abril de 1844 tomó posesión del cargo de supernumerario de la institución, leyó un nuevo discurso: «Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos»⁴. Esta especialización en el tema de los sepulcros refleja la orientación que por entonces pretendía dar al proyecto editorial de sus dibujos, que como vimos buscaba ser una «iconografía real».

Carderera aprovechó sus viajes por la Península para realizar copias de retratos de hombres y mujeres ilustres conservados en iglesias, catedrales, museos provinciales y colecciones privadas (cat. 75). En la cartera de dibujos que llevó consigo en su primer viaje a París,

¹ Carderera y Solano 1851, p. 5.

² Elia 2014.

³ Publicada póstumamente. Carderera y Solano 1841/1899.

⁴ Publicada póstumamente. Carderera y Solano 1844/1918.

74 **Valentín Carderera y Solano (1796-1880).** *Isabel Gonzaga, marquesa de Pescara.* ¿1822-1831? Lápiz grafito, pluma y aguadas de color sobre papel, 280 × 220 mm. Madrid, colección María Pilar Carderera.

Inscripciones: Sobre la cartela que lleva en la mano la retratada: «All II^{ma} S^a / magnifica Essella / Sig. la Sig. Donn. Isab. / Gonzaga marchessa / di Pescara». En una hoja de papel adherida al verso del dibujo, a tinta: «Isabella Gonzaga hija del / duque de Mantua – mujer de Francisco Ferrante d Abalos / marques de Pescara (hijo / de d Alonso y de d Maria de / Aragon hija del duque de Montalto). /Vino Fr Ferrante a servir al Rey / de España y por su valor mereció ser / Gobernador del Ex.to de Milan † 1570 / Dejo dos hijos el primog^{to} se llama Alfonso / como su Abuelo y se inti- / tulo marq^s d Pescara el otro /Thomas por devoción d S Tomas de / Aquino». A lápiz, sobre un trozo de papel pegado sobre el anterior: «All II^{ma} S^{ra} magnifica / esse^{ma} S^{ra} Donn. F. III / Gonzaga Marchesa di / Pescara». En una etiqueta de papel, a tinta: «Exposición Carderera. Noviembre 1954. Retrato de señora (acuarela) Exp. Vd^a de Carderera».

Isabel Gonzaga (1537-1579), única hija del duque Federico II de Mantua y de Margarita Paleólogo, contrajo matrimonio en 1556 con Fernando de Ávalos (1531-1571), III marqués del Vasto y VII marqués de Pescara. Tal y como recoge la inscripción, el marqués era hijo de Alfonso de Ávalos Aquino y Sanseverino (1502-1546), II marqués del Vasto y VI marqués de Pescara, y de María de Aragón y Cardona, hija de Fernando de Aragón y Guardato, I duque de Montalto¹.

El marquesado de Pescara había sido creado en 1442 por el rey Alfonso V de Aragón a favor de Bernardo Gaspar de Aquino. El ya mencionado VI marqués de Pescara, Alfonso de Ávalos –quien participó en la batalla de Pavía con las tropas imperiales en 1525–, fue retratado por Tiziano en dos ocasiones, primero hacia 1533 de medio cuerpo (Getty Center, inv. 2003.486) y después, hacia 1540-1541, en la célebre *Alocución del marqués del Vasto a sus soldados* del Museo del Prado (P000417). En esta segunda pintura, el joven Fernando, futuro marido de Isabel, aparece junto a su padre como protagonista del hecho narrado.

La unión entre Fernando d'Avalos e Isabel Gonzaga confirmaba los fuertes lazos del ducado de Mantua con la Corona hispánica a través de una de las grandes familias napolitanas. Fernando llegó a ser gobernador del Milanesado entre 1560 y 1563, y virrey de Sicilia desde 1568 hasta su muerte. El joven matrimonio heredó una importantísima colección de arte formada, entre otros miembros de la familia, por Vittoria Colonna (1490-1547), esposa del V marqués de Pescara.

Este retrato –que Carderera copió probablemente durante su estancia en Italia– recuerda a modelos de Tiziano y destaca por la cuidadosa representación de la indumentaria y las joyas, así como por lo delicado de las facciones del rostro. Se desconoce el paradero actual de la pintura, aunque según un inventario de 1776 del palacio de los marqueses en Vasto (junto a Nápoles), se conservaba entre los cuadros del apartamento superior: «195. L'altro [ritratto] di D. Isabella Consaga Marchesa di Pescara moglie de D. Francesco Ferrante Marchese. E tutti sono opera di Paolo Veronese»².

Esta pintura no parece haber formado parte del legado testamentario de Alfonso d'Avalos (1796-1862) al Museo Nacional de Nápoles, actual Museo di Capodimonte, a no ser que se trate de alguno de los *ritratti* someramente descritos al final del inventario³. En cualquier caso, Carderera no alude a ella en su diario de viaje a Italia, ni en las páginas dedicadas a Nápoles ni en las de Roma.

En el documento de *Tasación* de su colección de dibujos elaborado hacia 1874⁴, Carderera incluyó una «[a]cuarela, la marq^{sa} de Pescara», que, a diferencia del resto de las entradas, no está tasado. ¿Podría referirse a esta obra? No es extraño que Carderera incluyera obras de su mano entre las de otros artistas en los inventarios de su colección; este modo de proceder puede verse en los listados manuscritos de su galería de pinturas que publicó Salas⁵ y en el catálogo publicado de sus retratos⁶.

¹ Hickson 2012, pp. 127-128.

² Bugli 2004, p. 40.

³ *Ibidem*, p. 54.

⁴ Véase Apéndice documental, doc. 4.

⁵ Véase Salas Bosch 1965, núms. 260, 261 y 313.

⁶ Véase Carderera y Solano 1877, cat. 340.



CAT. 74

Velasquez

203

2/18



6. Coleccionista y bibliófilo

Instalado en una espaciosa habitación del piso segundo del palacio de Villahermosa, su antiguo y constante protector, 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 príncipe¹.

Con estas palabras iniciaba Pedro de Madrazo la descripción del apartamento de Carderera, para evocar a continuación las proporciones de lo acumulado por el artista, así como su personal desorden (fig. 72):

Su afición a coleccionar cuadros, estampas, dibujos originales, libros y obras de bellas-artes, que desde su residencia en Italia fue tomando proporciones de verdadera manía, y su abandono respecto de la *mise en scène* de aquella riqueza, habían dado por resultado que la morada de nuestro docto académico presentase el aspecto de una suntuosa almoneda, donde, velados por el polvo, que tanto exalta la sensibilidad nerviosa de los coleccionistas pulcros, y gurruminos, y afeados por el desorden de los muebles y por las manchas y jirones de las sillerías, que son pecadillos inveterados e incorregibles en el ajuar de todo solterón, formaban contraste y se disputaban la preferencia según los gustos, las tablas del xv, flamencas e italianas, los espléndidos lienzos de las escuelas de Venecia y de Amberes, los trípticos bizantinos de marfil, los esmaltes de Limoges, la cerámica de Palissy, láminas de repujado florentino, arquetas incrustadas de Francia y Alemania, retazos de estofas de Persia y de brocado español del xvi, retratos de hermosas y célebres damas, puestos en fila junto a la aristocrática cornisa, dignos de la famosa colección de bellezas que reunió en su palacio de Mantua el duque Vicente Gonzaga².

Madrazo continuaba su descripción deteniéndose con fruición literaria en las «mesas y consolas doradas del tiempo de Luis XIII y Luis XV, soportando el noble peso de cien carteras atestadas de estampas de gran precio»; en su biblioteca, «rebotando libros raros (la mayor parte mal encuadernados, pero no pocos con traje de gala costoso y regio)»; y en

¹ Madrazo y Kuntz 1882, p. 118.

² *Ibidem*.

97 **Francisco de Goya (1746-1828).** *Dios la perdone: Y era su madre.* 1796-1797. Pincel y aguadas de tinta china sobre papel verjurado, 236 × 145 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/15/8/35.

Inscripciones y marcas: En la esquina superior izquierda, a lápiz, con letra de Goya: «Dios la perdone...». «Colección Sr. D.V. Carderera», sello en tinta azul, en el borde superior en el centro (L. 432).

Procedencia: Compra de la colección Carderera (1867).

Bibliografía: Barcia 1906, cat. 1262, p. 203; Sánchez Cantón 1928, cat. 13, p. 19; Páez 1946, cat. 161, p. 47; López Rey 1953, vol. 1, p. 35, vol. 2, fig. 29; Gassier 1973, pp. 52 y 123, cat. B.6 [25]; Sayre 1988, pp. 112-113; Wilson-Bareau y Santiago Páez 1996, cat. 113B; Vega 1996, pp. 47-56; Matilla *et al.* 1999, p. 21, cat. 124; Bareau 2001, pp. 47-48.

El título de este dibujo se toma de la inscripción del borde superior y de la estampa con la que está relacionado (*Capricho* núm. 16): *Dios la perdone: Y era su madre* (fig. 82). La maja se pasea ante los jóvenes petimetres del fondo, que la contemplan sonrientes. Ella se gira sorprendida hacia una anciana, vestida con una falda remendada, que le pide limosna. Íntegramente ejecutado a pincel, destaca en este dibujo el uso de las aguadas grises. La principal variante respecto a la estampa son precisamente los dos hombres sentados del fondo, que no aparecen en aquella. Este dibujo se encuentra al verso de otro, *Majas de paseo*, relacionado con el *Capricho* núm. 5: *Tal para qual*.

Este folio pertenece al Álbum B de Madrid (p. 6 según Gassier; p. 4 según Sayre), y está datado por Jesusa Vega entre 1793 y 1797¹. Por su parte, Manuela Mena sitúa los dibujos de la primera mitad del Álbum B en fecha cercana a los del Álbum A o de Sanlúcar, y los de la segunda parte en una fecha más tardía, entre 1796 y 1797².

Carderera no sólo fue uno de los primeros en escribir la biografía de Goya, sino que se hizo con gran parte de su obra sobre papel en la testamentaria de Ceán Bermúdez, y sobre todo en sucesivas compras al nieto del artista, Mariano Goya. Aunque algunos de estos dibujos llegaron a la Biblioteca Nacional con la adquisición de la colección de Carderera en 1867, el lote más importante quedó en manos del oscense y fue dispersado por sus herederos tras su muerte. En 1886 Mariano Carderera y Potó, su sobrino y principal ejecutor testamentario, vendió 262 dibujos de Goya al Museo del Prado, incluidos la mayoría de los preparatorios para los *Caprichos*.

Respecto a la historiografía de los dibujos de Goya, cabe destacar que Carderera fue el responsable de difundir la idea de que el primero de los álbumes se hizo en Sanlúcar de Barrameda. Como señalaba Elena Santiago, «desde que Valentín Carderera, su anterior propietario, escribiera que



Fig. 82. Francisco de Goya, *Dios la perdone: Y era su madre.* 1799. Aguafuerte, aguainta bruñida y punta seca, 198 × 149 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/45653(16).

¹ Vega 1996, pp. 47-56.

² Mena 2008, p. 144.

102 Paulus Pontius (1603-1658) según Peter Paul Rubens (1577-1640). *Presentación en el Templo.* [Amberes], 1638. Buril (2º estado de cuatro), 632 × 490 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/80212.

Inscripciones: Grabado, en el borde inferior, a la izquierda: «P. Rubens invent. / P. Pontius sculpsit Ao 1638»; en el centro: «Nunc dimitte servum... salutare tuum. LUCA CAP. II»; a la derecha: «Cum Privilegiis Regis Christianiss. Principum Belgarum et Ordinis Batavia».

Procedencia: Legado testamentario de Valentín Carderera (1880).

Bibliografía: Hollstein 1954-2018, vol. 18, p. 148, cat. 4; Huidobro Salas 2015, cat. 20, pp. 64-65.

Esta estampa muestra el momento en que la Virgen María entrega al Niño Jesús al anciano Simeón, quien eleva los ojos al cielo. San José, de rodillas, sostiene entre las manos dos tórtolas, la ofrenda establecida para esta ocasión. La arquitectura muestra una serie de elementos clásicos: capiteles corintios, bóvedas de casetones y arquivoltas decorados con motivos vegetales. El grabado reproduce el panel derecho del *Tríptico del Descendimiento* de la catedral de Amberes que Rubens pintó entre 1612 y 1614. Con respecto a la composición original, constreñida por el formato vertical de la puerta lateral de dicho tríptico, la estampa presenta un escenario más amplio, lo que permite la incorporación de más personajes.

Carderera, que incluyó esta lámina en su legado testamentario a la Biblioteca Nacional, dejó constancia en sus diarios de su admiración por el maestro flamenco. Así, el 2 de agosto de 1845 comentaba por ejemplo la *Pesca milagrosa* en la iglesia de Nôtre-Dame de Malinas. Ese mismo día por la mañana había visitado la tumba de Rubens y su familia en la iglesia de Santiago de Amberes, adonde regresó en agosto de 1861.



CAT. 102

Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico.

Desde el 27 de septiembre de 2019 hasta el 12 de enero de 2020

EXPOSICIÓN

COMISARIO

José María Lanzarote Guiral

DISEÑO MUSEOGRÁFICO

Francisco Bocanegra

DISEÑO GRÁFICO

PeiPe Diseño y Gestión

MONTAJE Y TRANSPORTE

Feltretero División Arte

SEGURO

Es Arte Deleitosa

ORGANIZAN



CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

CATÁLOGO

AUTOR

José María Lanzarote Guiral

EDICIÓN



CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

COORDINACIÓN, REALIZACIÓN Y PRODUCCIÓN

Centro de Estudios Europa Hispánica

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

PeiPe Diseño y Gestión

FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN

Advantia

© DE LOS TEXTOS

José María Lanzarote Guiral, 2019

© DE ESTA EDICIÓN

Biblioteca Nacional de España
Centro de Estudios Europa Hispánica

© DE LAS IMÁGENES

Ver Créditos fotográficos

Catálogo de publicaciones de
la Administración General del Estado
<http://publicacionesoficiales.boe.es/>

Imagen de cubierta:

Federico de Madrazo y Kuntz,
Valentín Carderera. 1833-1879.
Óleo sobre lienzo, 59,5 × 50,2 cm.
Museo de Huesca, NIG 00046.

Imágenes de guardas:

Valentín Carderera y Solano,
*Via Appia desde Roma y entrada
en Albano*. 1823-1831. Lápiz grafito
y aguadas de colores sobre papel,
163 × 315 mm. Madrid, colección
María Pilar Carderera.

Valentín Carderera y Solano,
*Catedral de Huesca desde detrás
del puente del Diablo*. 1835.
Lápiz grafito y aguadas de colores
sobre papel, 342 × 244 mm. Madrid,
Museo Lázaro Galdiano, inv. 9222.

ISBN: 978-84-15245-85-8
NIPO: 824-19-010-0
Depósito legal: M-26571-2019

Impreso en España

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en forma alguna ni por ningún otro medio, ya sea eléctrico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo escrito de los titulares de los derechos de propiedad intelectual.