

Predella journal of visual arts, n°45-46, 2019 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Los dibujos de vistas romanas de Valentín Carderera (1822-1831): el álbum D-6412 del Museo Nacional del Prado

Valentín Carderera y Solano, a savant, a historian and a collector among many other things, was in Italy between 1822 and 1831 and during his stay he sketched a good number of drawings of buildings. The album with his sketches is preserved in the album D-6412 at the Museo Nacional del Prado in Madrid. Through the study of some of these drawings, the paper offers some thoughts on the reasons why Carderera y Solano chose specific buildings for training; on the relations that some specific choices might suggest; and on the attitude of the Aragonese with regard to such a formative and vital experience.

Breves noticias sobre la permanencia de Carderera en Italia

Valentín Carderera y Solano¹ (Huesca, 1796 – Madrid, 1880), erudito, arqueólogo, historiador del arte, pintor, coleccionista y biógrafo de Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1728)², ha dejado una importante cantidad de dibujos que documentan sus viajes por Europa³ y por España⁴. Una significativa parte de los mismos fueron realizados entre los años 1822 y 1831 en que Carderera estuvo en Italia para formarse gracias al apoyo económico de José Antonio de Aragón Azlor y Pignatelli (Madrid, 1785-1852), XIII Duque de Villahermosa, para lo que le concedió una pensión de diez reales al día y puso a su servicio un criado⁵. Carderera partió de España en noviembre de 1822 y realizó un recorrido que le llevó a Niza, Génova, Livorno, Lucca y Florencia entre otras ciudades, para terminar recalcando en Roma el 13 de febrero de 1823 en donde se estableció y pasó la mayor parte de su *soggiorno* italiano⁶. Dicha permanencia en Italia se puede estudiar sobre todo a partir de varios álbumes conservados en el Museo Nacional del Prado de Madrid en los que presumiblemente el propio Carderera fue pegando, de una forma que se podría considerar más bien aleatoria o al menos no siempre ordenada o fundamentada en criterios concretos, los bocetos que realizó en sus recorridos sobre, especialmente por Roma.

El análisis de los dibujos contenidos en los álbumes ha arrojado datos de gran interés sobre la estancia y la formación de Carderera en Italia como por ejemplo su marcada tendencia a copiar obras de arte no del natural, como cabría esperar, sino a partir de grabados. Ello podría haberse debido a que sus inquietudes artísticas no eran estrictamente académicas puesto que no fue a Italia en calidad de pensionado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, aunque estuvo rodeado de ellos⁷. Por esta razón, habría tenido la oportunidad de

vivir en Italia con libertad eligiendo aquellas obras que le interesaban al margen de lo estipulado por las instituciones.

Otro dato que emerge del estudio de los dibujos de Carderera es que habría visitado la casa de algunos relevantes personajes de la Roma del momento como por el ejemplo la del Cardenal Fesch (Ajaccio, 1763 – Roma, 1839), contactos de los que habría gozado gracias a la protección del Duque de Villahermosa y de otras figuras de la alta sociedad romana conocidas durante su permanencia en Italia. Fesch vivía en el Palacio Falconieri ubicado en la *via Giulia* – actualmente sede de la Academia de Hungría – en donde conservaba una imponente y variada colección de obras de arte bien documentada gracias al inventario que se realizó tras su muerte. Una vez en su interior, el oscense se interesó, entre otras cosas, por *La crucifixión Gavari* de Rafael y muy probablemente también por la *Santa Cecilia* de Carlo Dolce que dibujó con ligeras modificaciones. Asimismo, otro boceto de Carderera habla de su relación con Giovanni Gherardo de Rossi (Roma, 1754-1827)⁸ desde cuya casa ubicada en la calle Panisperna habría tenido ocasión de bosquejar una vista en la que se aprecia la iglesia de San Domingo y San Sixto, el Jardín de la Villa Aldobrandini y la Torre de Nerón. Quizá en este ambiente conoció y frecuentó a Domingos António de Sequeira⁹ (Lisboa, 1768 – Roma, 1837), establecido en Roma definitivamente a partir de 1826¹⁰, del que Carderera conservó algunos dibujos que el portugués le habría regalado, actualmente en el Museo de Huesca (fig. 1)¹¹. Por lo que respecta a los bocetos que hizo ante algunas obras cabría destacar los detalles del *Descendimiento* de Daniele da Volterra en la iglesia de Trinità dei Monti, una zona de Roma que como tendremos ocasión de ver suscitó su atención y en la que debió pasar mucho tiempo, una ejercitación ante los frescos del Sodoma de la Farnesina o un Cristo que habría podido copiar en el taller de Bertel Thorvaldsen (Copenhague, 1770-1844) (fig. 2).

Los palacios romanos en el álbum de Carderera

En este estudio analizaremos una parte de las imágenes que forman parte del álbum D-6412 conservado en el Museo Nacional del Prado de Madrid titulado *Cuaderno de dibujos con vistas de los palacios de Roma, jardines, villas y ciudades de Italia* en el que Valentín Carderera habría ido pegando dibujos de diferentes dimensiones realizados en su mayoría durante sus múltiples paseos por Roma así como en alguna excursión que le llevó a la zona de los Castelli Romani¹². Casi siempre son apuntes espontáneos realizados a lápiz, tinta negra y ocasionalmente coloreados con acuarela en los que capturó distintos paisajes que, una vez de vuelta a España, habría observado recordando, quizá con cierta nostalgia, el tiem-

po pasado en esta ciudad y en algunas localidades del territorio lacial. El hecho de que los dibujos hayan sido recortados y colocados en los álbumes posiblemente de forma arbitraria dificulta el intento de reconstruir los itinerarios convirtiéndolo en una labor verdaderamente compleja. Por lo que respecta a los paisajes que ha bosquejado, se podría pensar que Carderera haya elegido los lugares por su belleza aunque en algunos casos se percibe detrás de la elección una motivación de naturaleza afectiva. También es posible que muchos de ellos fuesen espacios en los que vivieron personajes que habría tenido ocasión de conocer, que habría visitado o bien que poseían connotaciones históricas que suscitaban en él una cierta fascinación.

En su forma de relacionarse con la ciudad de Roma, Carderera podría haber tenido una actitud análoga a la de Henry Beyle (Grenoble, 1783 – París, 1842), más conocido como Stendhal, en Roma entre 1823 y 1824 y en el verano y el otoño de 1827, y al que el erudito español incluso habría podido llegar a conocer tal y como explicaremos más adelante. En su obra *Paseos romanos* (1828-1829), Stendhal comenta en diferentes ocasiones que lo que inicialmente era una visita programada para ver una obra concreta podía convertirse, a veces por un simple imprevisto, en un paseo absolutamente libre durante el que se detenía ante los edificios o los jardines sin la obligación de pensar en lo que veía¹³. De hecho, esa sensación de libertad se respira en algunos de los bocetos paisajísticos del aragonés que parecen haber sido ejecutados sin premeditación, como si fuesen el fruto de un hallazgo casi fortuito¹⁴. Otras veces, sin embargo, se atisba la intencionalidad con la que se trasladó a lugares periféricos de la capital del Estado Pontificio para dibujar edificios que suscitaban en él una reflexión o que consideraba emblemáticos por algún motivo.

Carderera ha pergeñado patios y exteriores de palacios del centro de Roma y vistas del exterior de villas o de ciertas zonas de la ciudad que podemos considerar periféricas. En ocasiones los bocetos han sido ejecutados desde la calle aunque en otros casos ha capturado vistas desde el interior de edificios de notables personajes romanos que le habrían podido ayudar o que habría frecuentado durante su estancia en la ciudad. También se ha detenido en paisajes casi siempre exentos de figuras humanas, ocasionalmente protagonizados por bucólicas arquitecturas clásicas y edificios religiosos. En muchos casos identifica lo que copia escribiendo en la base de los bocetos su nombre aunque raramente indica también la fecha en que habría ejecutado el dibujo¹⁵. Ello podría deberse a que la data se habría anotado con posterioridad, quizá una vez de vuelta en España, y no siempre fue capaz de recordar con exactitud en qué momento pergeñó el dibujo. Frecuentemente trabaja con espontaneidad, ejercitándose a partir del natural y

tan sólo en algunos casos, a diferencia de lo que sucede en los dibujos del álbum D-6415 dedicado a obras de arte en los que se advierte una mayor dependencia de las estampas, tenemos la sensación de que esté copiando grabados.

Una zona de Roma que pareció interesar especialmente a Carderera fue la de Trinità dei Monti, quizá porque vivió en este contexto al menos durante un tiempo, tal y como evidencian los estados de ánimas de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte. De hecho, en uno de los dibujos del álbum D-6412 fechado en 1823 ha captado la subida que conduce a este lugar desde un lado de las escaleras según se precisa en la anotación realizada en la base del boceto¹⁶. El oscense se ha concentrado en la representación del camino escarpado bosquejando las pequeñas casas separadas por árboles¹⁷. Otro de los dibujos que llevó a cabo en esta misma área de Roma es aquel en que se puede ver la Casa Zuccari, ubicada en la conjunción de la *via* Sistina y de la *via* Gregoriana, construida sobre los Jardines de Lúculo adquiridos por Federico Zuccari en 1590 quien la convirtió en su residencia y en proyección de su elevada situación social y obtenida a partir del enriquecimiento que le supusieron las comisiones en la capital del Estado Pontificio. La Casa Zuccari, que se encontraba en una posición envidiable desde donde se podía contemplar la ciudad, fue desde sus orígenes un lugar elegido por grandes personalidades, especialmente por artistas, algo que se intensificó a lo largo del siglo XVIII, momento álgido del *Grand Tour*, puesto que en ella se alojaron Joshua Reynolds (Plympton, 1723 – Richmond, 1793), Johann Joachim Winckelmann (Stendal, 1717 – Trieste, 1768), Jacques-Louis David (París, 1748 – Bruselas, 1825) o Angelika Kauffmann (Cora, 1741 – Roma, 1807) entre otros muchos. Durante el periodo en que el oscense estuvo en Roma, la casa fue propiedad de Enrico Zuccari, hijo de Carlo, quien falleció en 1843 y siguió siendo de esta familia hasta que el último miembro de la misma, Federico Zuccari, la vendió a Henriette Hertz. En su boceto, Carderera ha relacionado el Palacio Zuccari con la Reina Clementina, lo que podría ser una alusión a que el escultor Pietro Bracci (Roma, 1700-1773) proyectó en el interior del mismo, por comisión de Benedicto XIV, el enterramiento en la Basílica de San Pedro de la Reina Maria Clementina Sobieska (Olawa, 1708 – Roma, 1735) (fig. 3)¹⁸.

En otro de sus bocetos Carderera ha captado los jardines de la Villa Medici desde lejos¹⁹, que ha dibujado en otro boceto en el que ha anotado «entrada antigua a la Villa Borghese»²⁰ pergeñando también la fachada y trabajando con una mayor precisión con respecto a la mayoría de los paisajes romanos de su álbum²¹. La Villa Medici era desde 1803, por voluntad de Napoleón Bonaparte (Ajaccio, 1769 – Santa Elena, 1821), la sede de la Académie de France que precedentemente se encontraba en el palacio Mancini, ubicado en la *via* del Corso. Los directores de la institu-

ción académica gala en los años en que Carderera estuvo en Roma fueron Charles Thévenin (1816-1823), Pierre-Narcisse Guérin (1823-1828)²², con el que por razones cronológicas podría haber tenido un mayor trato, y Emile Jean Horace Vernet (1829-1834). No es extraño que el oscense hubiese visitado este espacio en donde habría conversado con los *pensionnaires* observando atentamente sus trabajos²³ (fig. 4).

Muy cerca de la Villa Medici se encontraba la Villa Malta, primera residencia del grupo de los Nazarenos²⁴, quienes se mantuvieron durante la mayor parte de su permanencia en Roma en la zona de Trinità dei Monti. Posteriormente, el sector católico del grupo se trasladó no muy lejos de allí, al Monasterio de San Isidoro que se había quedado vacío durante la dominación napoleónica y en donde vivían como una verdadera comunidad religiosa, en un clima de austeridad que motivó que se les llamase *Fratelli di Sant'Isidoro*²⁵. Cada uno de ellos tenía su propia celda y por las tardes se reunían en el refectorio para hablar de cuestiones artísticas y compartir sus experiencias. Por su parte, los miembros protestantes del grupo se alojaron en el Palacio Caffarelli, en el Campidoglio, de ahí su denominación de *capitolini*. El clima de los Nazarenos²⁶, extraordinariamente estimulante²⁷, habría capturado la atención de Carderera que, gozando de la libertad que le proporcionaba su condición de no pensionado de la Real Academia madrileña, podía encontrarse con ellos sin demasiadas cortapisas²⁸. Asimismo, los Nazarenos pintaron una serie de frescos entre 1816 y 1817 en el Palacio Zuccari comisionados por Jakob Salomon Bartholdy (Berlín, 1779 – Roma, 1825), cónsul general de Prusia, arrancados en 1887 y llevados a la Alte Nationalgalerie de Berlín en donde se conservan en la actualidad. Dichos frescos, que narraban la historia de José y fueron realizados con las técnicas que se empleaban en el *Quattrocento*, dieron una gran visibilidad al grupo, especialmente a Peter von Cornelius (Düsseldorf, 1784 – Berlín, 1867)²⁹.

Muy cerca de todos estos enclaves se encontraba la denominada Villa Poniatowski o Poniatowskij llamada así en honor a Stanislaw Poniatowski (Varsovia, 1754 – Florencia, 1833), su posesor hasta 1822 y a la que Carderera ha dedicado tres dibujos en su álbum³⁰. Dicho lugar hunde sus raíces en el siglo XVI y experimentó una gradual decadencia a lo largo del tiempo hasta que en 1822, coincidiendo con la llegada del erudito español a Roma, fue cedida por el Príncipe Poniatowski al encargado general de todos sus asuntos, el Cavalier Luigi Vagnuzzi, mientras que el príncipe se trasladó a Florencia. A partir de 1826 pasó por diferentes manos hasta convertirse en propiedad de Domenico Antonio Carella, comerciante de obras de arte e hijo del célebre pintor Domenico Antonio (Francavilla Fontana, 1721 – Martina Franca, 1813)³¹, que dio alojamiento a múltiples artistas en las casas limítrofes, de hecho en ella residió Mariano Fortuny (Reus, 1838 –

Roma, 1874) durante su estancia en la capital del Estado Pontificio. Carderera, que habría podido pasar por este lugar y quizá conoció a Carella quien habría sido un extraordinario contacto para la organización de su viaje a Nápoles entre 1824 y 1825 del que conservamos algunos dibujos³², se ha colocado en una ocasión ante la entrada principal del palacio que ha bosquejado con esmero deteniéndose en la frondosa vegetación que lo rodea. Otro dibujo se ha llevado a cabo desde un lateral y el tercero también captura el edificio desde el mismo lado aunque desplazándose ligeramente hacia la izquierda. Con respecto al Palacio Poniatowski, Carderera manifiesta una actitud que en raras ocasiones se constata en otras fuentes de inspiración de su álbum de paisajes, es decir, insiste en un mismo objeto como si indagase sobre él. Es posible que el aragonés fuese conocedor de la intervención arquitectónica fundamentada en un proyecto de Giuseppe Valadier (Roma, 1762-1839) que Luigi Canina (Casale Monferrato, 1795 – Florencia, 1845) concluyó en 1825 modificando ostensiblemente el aspecto original del edificio y creando en él un jardín de estilo inglés. Quizá fueron las diferentes restauraciones que el casino experimentó lo que motivó la importante reflexión que Carderera hace sobre este espacio³³.

En el álbum D-6412 se conserva un boceto de un paisaje que ha sido realizado en 1827 desde el palacio del Duque Caetani³⁴, tal y como ha anotado en la base del mismo, lo que de nuevo vuelve a situar a Carderera en un ambiente relevante y culto de Roma que habría podido ser de gran interés para el desarrollo de su formación en Italia. Se trataría del palacio de dicha familia comprado a los Mattei en 1776 en el que se conservaba una interesante colección de escultura clásica³⁵ y en cuyo interior trabajaron artistas como Pompeo Batoni (Lucca, 1708 – Roma, 1787), Anton Raphael Mengs (Aussig, 1728 – Roma, 1779) y Angelika Kauffman, lo que habría permitido al toscano contemplar de forma íntima obras de notable calidad. La amistad con Enrico Caetani, príncipe de Teano fallecido en 1850, y posiblemente también con su hijo Michelangelo (Roma, 1804-1882) quien llegó a alcanzar más notoriedad que su padre³⁶, le habría dado acceso o habría intensificado su relación con personajes que visitaban asiduamente el palacio, figuras de la talla de Stendhal, con el que ya hemos trazado ciertos paralelismos, Thorvaldsen, a cuyo estudio habría podido acudir Carderera³⁷, Pietro Tenerani (Torano, 1789 – Roma, 1869)³⁸, colaborador de Thorvaldsen, o Tommaso Minardi (Faenza, 1787 – Roma, 1871)³⁹.

Quizá se podrían vincular a la órbita de los Nazarenos los paseos que Carderera debió dar por la zona de San Juan de Letrán en donde ha capturado diferentes paisajes, un espacio no precisamente céntrico de la ciudad de Roma que había experimentado un grave abandono durante el primer tercio del siglo XIX⁴⁰. Allí

se encontraba la Villa Massimo, propiedad de dicha familia desde 1800, decorada durante diez años por este grupo de artistas a partir de 1817 por voluntad de Carlo Massimo⁴¹, y en donde fue determinante la estrecha colaboración de Cornelius con Johann Friedrich Overbeck (Lübeck, 1789 – Roma, 1869)⁴². Los artistas alemanes, que trabajaron en las tres habitaciones de la planta baja del palacio, debieron ser una presencia casi continua en esta parte de la ciudad por lo que, en virtud a la fascinación de Carderera por los Nazarenos, no es de extrañar que hubiese visitado la Villa Massimo durante el tiempo en que se ejecutaban sus frescos siguiendo el desarrollo del proyecto e incluso asistiendo a los debates que giraban en torno a ellos.

Uno de los lugares más alejados del centro de Roma que Carderera ha pergeñado en su cuaderno es la Villa Madama, ubicada en la base del Monte Mario, de la que ha realizado dos dibujos coloreados con acuarela, uno desde un lateral y el otro en el que es posible ver un estanque bajo el jardín colgante. La Villa Madama, ejecutada a partir de un proyecto de Rafael, sufrió una importante decadencia cuando pasó a ser propiedad de Carlos III quien la despojó de su decoración y la abandonó hasta que en el siglo XIX se convirtió prácticamente en una ruina⁴³. Carderera, gran estudioso del grabado durante su permanencia en Roma, podría haber conocido las estampas que Giuseppe Vasi hizo de la Villa Madama (1761) en las que queda bien patente antiguo esplendor de este lugar. Así, el oscense, que ya en su juventud pareció experimentar un importante interés por la conservación del patrimonio, estaría documentando las lamentables condiciones en que se hallaba dicho espacio en los años veinte del siglo XIX, lejos de la belleza que la caracterizó en momentos anteriores de la Historia.

Edificios religiosos y arquitectura clásica

La arquitectura religiosa que interesó a Carderera durante su estancia en Roma, a juzgar por los dibujos del álbum D-6412, fue predominante medieval, especialmente paleocristiana, en detrimento de los edificios renacentistas y barrocos que en Roma poseen un extraordinario protagonismo. La fascinación de Carderera por la arquitectura de la Edad Media, de la que parece apreciar más el exterior que su interior, nos indica que se encontraba ya profundamente impregnado del clima romántico durante el que esta experimentó una importante revitalización y apunta la inquietud del aragonés por la conservación del patrimonio histórico que fue en aumento a lo largo de su vida⁴⁴.

En uno de los dibujos del mencionado álbum Carderera ha bosquejado la iglesia de Santo Stefano in Rotondo o Santo Stefano al Monte Celio⁴⁵, quizá durante

sus paseos por la zona de Letrán ya que la iglesia no está muy lejos de allí. Se trata de primera iglesia de planta circular de Roma inspirada en el Santo Sepulcro de Jerusalén que se comenzó a construir en el siglo V y que experimentó diversas modificaciones a lo largo de la Historia⁴⁶. La más notable de ellas fue la de Bernardo Rossellino (Settignano, 1409 – Florencia, 1464) que cambió el pavimento, la cubierta y colocó un altar marmóreo⁴⁷. Cardera ha llevado a cabo tres bocetos de Santo Stefano, uno de ellos desde el exterior y a cierta distancia, una imagen bucólica coloreada con acuarela en la que la vegetación tiene también un significativo protagonismo y parece ocultar la arquitectura que emerge sorpresivamente. El dibujo del oscense recuerda la descripción que Stendhal hizo del lugar en su visita el día 8 de julio de 1828 quien, además, la eligió el 5 de octubre de ese mismo año como una de las 22 iglesias más bellas de Roma⁴⁸. En otras dos ocasiones el oscense ha copiado el interior del templo; en uno de los bocetos se puede ver el ábside del mismo, uno de los pocos casos del álbum D-6412 en los que surge la duda de si Carderera habría podido copiar un grabado de la época en lugar de trabajar en el interior de la iglesia captando su altar a una cierta distancia, una sospecha que se fundamenta en la planitud del color del boceto y en la forma en que se han construido las sombras⁴⁹. El segundo caso, en que se ha concentrado en el altar fruto de la intervención de Rossellino, suscita menos dudas y parece que lo haya copiado en el interior de la iglesia (figg. 5 y 6).

Otro de los edificios religiosos romanos que suscitaron el interés de Carderera fue el trasteverino San Cosimato⁵⁰, en origen San Cosme y San Damián, a los pies del Gianicolo, construido en su mayoría entre los siglos X y XIII y profundamente restaurado en algunas partes como el pórtico sobre el que se intervino en 1475 bajo el pontificado de Sixto IV⁵¹. Carderera ha copiado la fachada de San Cosimato⁵² en una posición ligeramente ladeada con lápiz negro repasado en algunos puntos con tinta negra y con aguada con la que construye los volúmenes del edificio así como la superficie sobre la que se asienta⁵³. El dibujo del oscense presenta ciertas analogías con el grabado del mismo tema llevado a cabo por Bartolomeo Pinelli (Roma, 1781-1835) ya que ambos están realizados desde idéntica posición. Aunque Carderera no ha copiado la estampa de Pinelli es bastante probable que hubiese visto el grabado del romano que le habría sugerido la ejecución de este dibujo. Otra hipótesis es que hubiese tenido acceso a algún dibujo de Pinelli, quizá un boceto preparatorio que precedió a la realización del grabado. Gracias a algunos escritos de Carderera conservados por su familia sabemos que llegó a conocer al romano en profundidad, que coleccionó algunas de sus obras y que nutrió por él una gran estima⁵⁴, de hecho en el número de *El Artista* de los años 1835-1836 redactó su necrológica ensalzándolo⁵⁵.

Otra arquitectura religiosa elegida por Carderera fue la Basílica de Sant'Agnese fuori le Mura⁵⁶, denominada así por hallarse en la Nomentana, más allá del perímetro de las murallas aurelianas, bastante alejada del centro de la ciudad de Roma⁵⁷. Fue construida en el siglo VII ya que la basílica constantiniana se encontraba en pésimo estado de conservación y, de la misma manera que hizo ante la iglesia de San Cosimato, Carderera copió de forma esencial y rápida su pórtico y el *campanile* desde una lateral en el que también se pueden ver las escaleras de acceso sobre un terreno escarpado⁵⁸. De nuevo se puede sentir el eco de un grabado de Pinelli de 1820 en el que ha capturado el edificio desde un lateral, aunque el español se ha situado bastante más lejos (fig. 7).

Carderera regresó a la zona de Sant'Agnese en este caso para bosquejar el Mausoleo de Santa Costanza, ubicado junto a la basílica, y el Casino Curti-Lepri que se puede ver claramente en el lado izquierdo del dibujo. Se trata de una pequeña construcción perteneciente al marqués Carlo Curti-Lepri provista de un terreno cultivado puesta a la venta en 1841⁶⁰ desde la que se podía disfrutar de una espléndida vista de Roma y que servía de capilla, lugar de recreo y en la que había jaulas para pájaros⁶¹. De la relevancia de la familia Curti-Lepri da buena prueba el hecho de que Paulina Bonaparte (Ajaccio, 1780 – Florencia, 1825) dejase en su testamento un chal o una joya, según su elección, a Anna Curti-Lepri (1803-1879), casada con el Marqués Pio Onesti, Duque de Nemi, en cuyo bautismo estuvo presente⁶². No se trata de un lugar especialmente célebre en la Roma del momento, aunque es cierto que en él la familia celebraba reuniones de naturaleza cultural⁶³. Ello que nos hace pensar que Carderera lo conociese porque estaba vinculado de alguna manera a los Curti-Lepri, lo que lo sitúa nuevamente en un ambiente refinado y aristocrático.

Carderera también visitó San Sebastiano fuori le Mura, «sobre el monte Aventino» como se precisa en la base del boceto, en donde habría visto y dibujado la iglesia y quizá también habría podido entrar en su catacumba⁶⁴. Este templo fue construido en el siglo III para albergar los restos de San Sebastián, reliquias trasladadas a San Pedro en el siglo VIII ante el temor de que la iglesia pudiese ser destruida por los sarracenos⁶⁵. Carderera ha copiado la iglesia restaurada en el siglo XVII desde la lejanía y parcialmente oculta por la vegetación.

Aunque no sean muy numerosos, en el álbum de Carderera se conservan algunos bocetos de edificios clásicos como el del Templo de Venus y Cupido, cerca de Santa Croce in Gerusalemme. Se trata de un área de la ciudad de Roma en la que Santa Elena, madre de Constantino, ejecutó diversas obras por indicación de su hijo que en aquellos momentos se encontraba en Bizancio. Fue entonces cuando se llevó a cabo este edificio que era en realidad una arquitectura civil provista de

funciones de representación en la que se halló una escultura de Venus y Cupido, actualmente en los Musei Vaticani, que le dio nombre e hizo creer que se tratase de un espacio religioso. Carderera, que ha ejecutado el boceto con tinta negra y lo ha coloreado con acuarela, se ha concentrado en la representación del ábside en medio de la vegetación, lo que concede a este trabajo un elevado valor documental. Se podría sospechar que el oscense se estuviese haciendo eco de la impresión de Nibby, quien a su vez habría recogido una opinión más bien generalizada durante el primer tercio del siglo XIX, en la que se ponía de relieve el antiguo esplendor de un edificio que aún era posible atisbar en las ruinas, ya que el denominado templo de Venus y Cupido fue en gran medida expoliado para construir la fachada de la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme⁶⁶. Además, es importante recordar, tal y como se puede ver en el mapa de Roma de John Stockdale, publicado en el año 1800, y en el de Giovanni Battista Cipriani de 1830 que toda esta parte de la ciudad carecía de edificios significativos y era más bien un territorio con viñas que quedaba relativamente alejado del centro de la ciudad, lo que reforzaba el aspecto bucólico y pintoresco de la ruina elegida por Carderera⁶⁷ (fig. 8).

Otra construcción antigua que suscitó el interés del oscense fueron los restos de las torres del general bizantino Belisario de las que se conserva en el álbum del Museo Nacional del Prado un boceto realizado desde cerca en el que se aprecia una parte de la muralla en estado ruinoso e invadida por la vegetación. En realidad, este dibujo no sería obra de Carderera sino de un personaje llamado Bustillos, tal y como ha anotado en la parte inferior de la hoja. El autor del boceto ha trabajado con una enorme precisión lo que hace sospechar que no se haya llevado a cabo a partir del natural, sino que más bien estaría inspirándose en un grabado del mismo tema, posiblemente en la estampa de Luigi Rossini (Rávena, 1790 – Roma 1857) publicada en 1822 dentro de la colección *Le antichità romane ossia raccolta delle più interessanti vedute di Roma antica* ejecutadas en colaboración con Pinelli⁶⁸. Sin embargo, con respecto al grabado, el dibujo está al revés por lo que no sería de extrañar que el español hubiese podido ver un dibujo preparatorio para la realización definitiva del grabado (fig. 9).

Conclusiones

Buena parte de los edificios dibujados por Valentín Carderera y posteriormente adheridos al álbum D-6412, que por motivos de espacio hemos analizado parcialmente en este estudio, demuestran que, ya durante su juventud, manifestó un fuerte interés, no sólo por la conservación del patrimonio arquitectónico, sino también por su restauración. Incluso, es más que probable que en ciertas ocasio-

nes Carderera visitase y dibujase estos edificios sabiendo con anterioridad que habían sido sometidos a intervenciones orientadas a su conservación o que habían sido objeto de procesos que modificaban su aspecto original, con mayor o menor respeto, con el objetivo de mantener en pie la estructura de los mismos. Asimismo, también parece haber experimentado una particular fascinación por la arquitectura medieval que enlaza con el espíritu romántico en el que se veía inmerso el oscense y que se mantuvo una vez de vuelta en España. El interés por la conservación y la restauración arquitectónica convive con el estudio que parece haber desarrollado de los grabados durante sus años romanos en los que debió atisbar, en algunos casos, un elevado valor documental y, en otros, una forma de reinterpretación arquitectónica que podía tener una aplicación en el ámbito de la restauración. Todo ello no fue óbice para que en el álbum D-6412 existan otros bocetos ejecutados de forma más espontánea, con menos premeditación, bosquejados durante algunos de sus paseos por la ciudad a lo largo de la dilatada permanencia en Roma durante la que Carderera disfrutó de una extraordinaria libertad que se respira en todos los álbumes del Museo Nacional del Prado.

- 1 Quisiera agradecer al Instituto de Estudios Altoaragoneses la concesión de una ayuda de investigación en la convocatoria de 2013 gracias a la que he podido realizar el presente estudio.
- 2 P. de Madrazo, *Necrología (a Valentín Carderera)*, en «Boletín de la Real Academia de la Historia», II, 1882, pp. 5-12, 105-126.
- 3 J.M. Lanzarote Guiral, *Diarios de viaje de Valentín Carderera por Europa (1841-1861)*. París, Londres, Bélgica y Alemania, Zaragoza, 2016.
- 4 Por lo que respecta a los monumentos dibujados durante sus viajes por España se recomienda la consulta de los siguientes títulos: V. Carderera y Solano, *Los álbumes de Pedrola: apuntes y acuarelas de Valentín Carderera en los álbumes del palacio de los Duques de Villahermosa de Pedrola*, Zaragoza, 2017; J.M. Lanzarote Guiral, I. Arana Cobos, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera: monumentos arquitectónicos de España; dibujos de la colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional del España y la colección privada de la familia Carderera*, Zaragoza, 2013; C. Sánchez Díez, *Dibujos de tema segoviano en la Colección Lázaro*, en «Goya», 299, 2004, pp. 103-114.
- 5 El viaje de Carderera a Italia es una parte de su vida aún poco analizada aunque debió ser determinante en la formación del gusto y de ciertos criterios estéticos que posteriormente habrían influido en sus elecciones como coleccionista. Los estudios que abordan dicho periodo son los siguientes: G. Elia, *La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831)*, en «Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, Historia del Arte», 2, 2014, pp. 69-101; R. Gallego, *Una aproximación a la estancia de Valentín Carderera y Solano (1822-1831)*, en «Argensola», 125, 2015, pp. 47-87; *No sólo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, 1997-2010*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 5 de mayo – 31 de julio 2011), Madrid, 2011, pp. 258-263.

- 6 *Roma durante el regno di Gregorio XVI*, en B. Brizzi, *Le chiese di Roma negli acquerelli di Achille Pinelli*, Roma, 2005, p. 20: «Il turismo seguiva un calendario diverso da quello attuale: gli stranieri giungevano alla fine dell'autunno, per passare a Roma la stagione invernale o comunque per trattenervisi parecchi giorni; d'estate si temeva il pericolo della malaria che, anche se esagerato da tutta una letteratura sull'aria malsana di Roma e della campagna, costituiva una minaccia reale».
- 7 R. Gallego, *Algunas noticias sobre los artistas olvidados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: españoles en Roma entre 1815 y 1828*, en «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 114-115, 2012-2013, pp. 174-192.
- 8 L. Barroero, *Locchio critico di Giovanni Gherardo de Rossi sulle belle arti*, en *Venezia e Roma, Atti della Terza Settimana di Studi Canoviani*, Bassano del Grappa 2001, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa, 2005, pp. 281-295.
- 9 A. Cardoso, A.R. Gomes, *Domingos Sequeira, pintor de história*, Lisboa, 2016. Domingos António de Sequeira nació en Belem en el seno de una modesta familia y fue educado en una Casa Pia de Lisboa. Cambió su apellido de Spirito Santo por el de Sequeira, con el que se le conoce, ya que estaba mejor considerado socialmente. Inició sus estudios de Bellas Artes en la capital portuguesa y en 1788 se trasladó a Roma en donde se formó bajo la tutela de Antonio Cavallucci (Sermoneta, Latina, 1752 – Roma, 1795). En 1792 fue declarado miembro honorario de la Accademia di San Luca de Roma y dos años después volvió a su ciudad natal con un reconocimiento que le granjeó la posibilidad de llevar a cabo relevantes comisiones artísticas como la del Palacio de la Ajuda. En 1826 regresó a la capital del Estado Pontificio en donde vio una exposición de Joseph Mallord William Turner (Covent Garden, Londres, 1775 – Chelsea, 1851) que le aproximó más al movimiento romántico y que inspiró su obra *La adoración de los reyes magos* (1828, colección particular).
- 10 M. García Guatas, *Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico*, en «Artigrama», 11, 1994-1995, p. 430.
- 11 En el Museo de Huesca se conservan 25 dibujos de Sequeira coleccionados por Carderera que le habría regalado el portugués durante la estancia de ambos en Roma. En su mayoría son detalles de partes del cuerpo así como alguna escena de temática religiosa, bocetos que dan buena prueba de las capacidades técnicas de Sequeira que no debieron pasar inadvertidas para el oscense.
- 12 En el Museo Nacional del Prado se conservan cuatro álbumes de Valentín Carderera que contienen dibujos que documentan su permanencia en Italia adquiridos el 25 de marzo de 2005 por el Ministerio de Cultura a la casa de subastas Segre, previamente pertenecientes a Concepción Amunátegui y Pavía. Se trata del *Cuaderno de dibujos con vistas de los palacios de Roma, jardines, villas y ciudades de Italia* (D-6412, lápiz, tinta a pluma y aguadas a diversos colores, papel verjurado de fabricación italiana, 74 pp., 410 × 300 mm, 1823-1830), el *Cuademillo con vistas de Roma* (D-6413, lápiz, papel verjurado, 10 h, 245 × 350 mm, 1822-1831), el *Cuademillo con vistas de Roma* (D-6414, lápiz, papel verjurado, 14 h, 1822-1831) y *Dibujos varios de cuadros antiguos, de frescos y tapices ejecutados la mayor parte por D. Valentín Carderera en Roma y Nápoles* (D-6415, lápiz, tinta a pluma y aguadas de diversos colores, álbum de 125 pp. con 186 dibujos adheridos, 225 × 300 mm, 1822-1831).
- 13 Stendhal, *Passeggiate romane*, Roma, 1964, p. 7: «Usciti stamattina per visitare un celebre monumento, siamo stati fermati lungo la strada da una interessante rovina ed in seguito dall'aspetto di un grazioso palazzo nel quale siamo entrati. Abbiamo finito quindi per girare alla ventura, felici di essere a Roma in tutta libertà e senza pensare al dovere di vedere».

- 14 Gallego, *Una aproximación*, cit., pp. 81-82.
- 15 La mayoría de los dibujos de este álbum ha sido realizada en Roma y en sus alrededores, sin embargo algunas excepciones son el dibujo del Mausoleo de Teodorico en Rávena, el del Palacio de «los duques de Ferrara y prisión del Tasso» y algunos detalles de palacios genoveses que podrían corresponder a su paso por estos enclaves en el viaje de ida o de vuelta.
- 16 Archivio Storico del Vicariato de Roma, *Stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1826, f. 134v: «Via Frattina [...] / Secondo Piano / 953 Caterina Vadera [...] zit. 56 ccc / Martino Lopez Aguado spagnolo / architetto 28 ccc / Valentino Carderera spagnolo Pitt. 30 ccc».
- 17 *Pittori danesi a Roma nell'Ottocento*, catálogo de la exposición (Roma, noviembre-diciembre 1977), Roma, 1977, p. 36, cat. 18. Christoffer Wilhelm Eckersberg (Blakrog, Jutlandia, 1783 – Copenhague, 1853) estudió en la Academia de Bellas Artes de Dinamarca, fue alumno en París de Jacques-Louis David y residió en Roma entre 1811 y 1816. En dicha ciudad pintó un cuadro en que ha quedado muy bien representada Trinità dei Monti desde la subida escarpada del lado derecho y al fondo de la cual, más allá de la iglesia, es posible contemplar la Villa Medici.
- 18 R.U. Montini, *Tombe di sovrani in Roma*, Roma, 1957.
- 19 Stendhal, *Passeggiate romane*, cit., p. 253. En el listado de los palacios romanos que Stendhal recomienda, realizado el 2 de julio de 1828, anota lo siguiente: «La Villa Medici, occupata dai giovani pittori francesi. Bella veduta sotto le verdi querce».
- 20 R. Mammucari, *Ottocento romano. Neoclassicismo, Realismo, Decadentismo, Divisionismo*, Città di Castello, 2011, p. 55. La Villa Medici fue descrita con entusiasmo por François-René de Chateaubriand (Saint-Malo, 1768 – París, 1848) quien dijo lo siguiente: «Da un lato villa Borghese con la casa di Raffaello, dall'altro, la villa di Monte Mario e i colli che fiancheggiano il Tevere; ai piedi di chi guarda, tutta Roma come un vecchio nido d'aquila abbandonato». Asimismo, el dibujo del oscense presenta algunas analogías con el óleo de Achille Etna Michallon (París, 1796-1822) del año 1819 conservado en el Musée des Beaux Arts de Orléans en el que se ve desde lejos la Academia francesa enmarcada por el arco de una casa en ruinas a la que se asoma un pastor.
- 21 Domingos António de Sequeira. *Desenhos*, Lisboa, 1972-1975, p. 90, cat. 217. El dibujo de la Villa Medici de Carderera presenta algunas características que lo hacen diferente del resto de los bocetos conservados en el álbum D-6412 como por ejemplo la forma en que ha captado el edificio desde la lejanía empleando solamente la mitad superior del papel y marcando con insistencia el perfil de las arquitecturas sobre el cielo romano. En este sentido, manifiesta significativas concomitancias con bocetos de Domingos António de Sequeira al que indudablemente conoció y del que coleccionó algunos dibujos que, como hemos indicado se conservan en el Museo de Huesca. Baste citar como ejemplo el estudio para una composición que el portugués ha ejecutado en folio 56v del álbum custodiado en el Palácio da Ajuda (61 páginas, 200 × 273 mm). Ante estas analogías se podrían plantear dos hipótesis, o bien que Carderera hubiese visto dibujos de este tipo realizados por el portugués y que se hubiese sentido influido por él o que el boceto que Carderera atesora en su álbum hubiese podido ser sido realizado por el propio Sequeira.
- 22 *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Pierre-Narcisse Guérin, 1823-1828*, Troyes, 2005.
- 23 Una de las fuentes de información más importantes de las que disponemos para el conocimiento de la ciudad de Roma durante la primera mitad del siglo XIX es el denominado catastro Pio-Gregoriano que se empezó a realizar en 1816, durante el pontificado de Pío

- VII, y que se concluyó en 1835 por voluntad de Gregorio XVI. Está integrado por los mapas a escala 1:2000, los de escala 1:4000 y los registros de las propiedades. Gracias al proyecto *Descriptio Romae Webgis* en el que se cruza el mapa de Giovan Battista Nolli con los datos del catastro Pio-Gregoriano nos podemos hacer una idea muy concreta de la imagen que tenía Roma en los años en que Valentín Carderera vivió allí. En dicha documentación catastral se refiere la Villa Medici con todas las partes de las que constaba y se señala que su propietario era el Rey de Francia. <http://www.dipsuwebgis.uniroma3.it/site/ws/>
- 24 G. Caprile, *Villa Malta: dall'antica Roma a Civiltà cattolica*, Roma, 1999. La Villa Malta, anteriormente propiedad del Convento de Santa Trinità dei Monti, fue denominada así en honor del Bali de Breteuil, perteneciente a la Orden de Malta, quien alquiló dicho lugar desde 1774. A partir de entonces se convirtió en un espacio fuertemente vinculado a las personalidades alemanas de paso por Roma ya que en ella vivieron Angelika Kauffman, Goethe, Goffredo Herder, Guillermo von Humbolt así como la comunidad de los Nazarenos a la que ya hemos hecho referencia.
 - 25 A. Daly, *S. Isidoro*, Roma, 1971.
 - 26 García, *Carderera: un ejemplo*, cit., p. 430, nota 6. Precisamente en el ámbito de los Nazarenos podría haber crecido el interés de Carderera por Rafael, un artista del que además de los bocetos realizados en el álbum D-6415 se conservan otras 20 ejercitaciones en el Museo de Huesca que se mostraron en 1991 en el Museo del Dibujo de Larrés en la exposición titulada *Valentín Carderera: dibujos*.
 - 27 Los Nazarenos no sólo habrían atraído la atención de Carderera, sino también de un importante número de jóvenes artistas extranjeros que fueron a Roma, aún capital del *Grand Tour*, para formarse respirando un clima internacional y estimulante. Su magnetismo debió ser especialmente fuerte para los provenientes del norte de Europa así como para los escandinavos, sobre todo para los daneses. En este sentido, se advierte una continuidad de lo sucedido durante la segunda mitad del siglo XVIII en que los nórdicos gozaron de una mayor libertad en su formación y en la creación de obras de arte que tuvo mucho que ver con el escaso desarrollo de las academias de sus países de proveniencia.
 - 28 Gallego, *Una aproximación*, cit., pp. 65-66; García, *Carderera: un ejemplo*, cit., p. 126. Federico de Madrazo comentaba en una carta enviada a su amigo el músico Santiago Masarnáu Fernández el 25 de mayo de 1840 el interés que Carderera sentía por los Nazarenos: «Los tedeschinos, como dice Carderera, nacieron para hacer bien todas las cosas y tienen la gran fortuna de que todo se les ocurre antes que a nadie. Tengo el gusto de conocer y tratar a Overbeck, hombre de aquella especie que se está acabando o de los que no se encuentran más que en Alemania».
 - 29 M. Walcher Casoti, *Una fonte per i Nazareni. Taddeo Zuccari*, en *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, 1984, pp. 565-569. Peter Cornelius era hijo del director de la Galería de Düsseldorf y en un primer momento se interesó por el mundo clásico y por las obras del Renacimiento. Uno de sus primeros trabajos de cierta relevancia fue la ilustración de la primera parte de *Fausto* de Goethe en 1808 en la que se dejaba sentir con fuerza el influjo de la pintura de Durero, trabajo que culminó en Roma en 1816 con una serie de 12 dibujos y una dedicatoria al autor de la obra literaria. Durante la estancia de Cornelius en Italia, en donde se encontraba ya en 1811, tuvo la oportunidad de estudiar a los primitivos italianos y se puso en contacto con los Nazarenos, de los que había oído hablar en numerosas ocasiones antes de llegar a la ciudad eterna y a los que consiguió convencer de que era necesario realizar obras que trascendiesen la intimidad del grupo, intervenir en espacios

- a los que tuviese acceso un público algo más amplio para dar resonancia a sus ideas y mostrar de qué modo su visión artística pretendía alumbrar una regeneración.
- 30 A. Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Firenze, 1971; F. Lucchini, *La villa Poniatowski e la via Flaminia*, Roma, 1981.
 - 31 O. Ferrari, *Domenico Antonio Carella*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1977, vol. 20, pp. 53-55.
 - 32 Durante su estancia en la ciudad partenopea, Carderera realizó algunos dibujos de la iglesia de Sant'Anna dei Lombardi, San Domenico Maggiore, Castelnuovo, San Giovanni a Carbonara y Livia Drusilla vestida como una sacerdotisa en el Museo Archeologico Nazionale.
 - 33 A. Amoia, *Stendhal's Rome: then and now*, Roma, 1997, pp. 28-29.
 - 34 L. Fiorani, *Palazzo Caetani. Storia, arte e cultura*, Roma, 2007.
 - 35 Muchas de las esculturas clásicas conservadas en el palacio Caetani fueron dibujadas por Étienne Parrocel (Aviñón, 1696-Roma, 1775) en un álbum que se conserva en el Cabinet des Dessins del Musée du Louvre (inv. RF 3729) y los dibujos fueron ejecutados entre 1717, en que tuvo lugar la llegada a Roma, y el año 1776, en que falleció en dicha ciudad.
 - 36 G. De Caro, *Enrico Caetani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1973, vol. 16, pp. 189-192. Michelangelo Caetani gozó de una exquisita educación con profesores privados aunque muy pronto dio rienda suelta a sus propios intereses abriéndose a otros mundos y estudiando literatura con un especial interés por Dante, la arqueología y la historia. Asistió con regularidad al taller del escultor Thorvaldsen y se hizo muy amigo de Tenerani y de Minardi gracias a los que aprendió a dibujar y a modelar con gran corrección, aptitudes que le permitieron realizar joyas de estilo antiguo como las que actualmente se conservan en el Museo di Villa Giulia.
 - 37 Gallego, *Una aproximación*, cit., pp. 68-71.
 - 38 S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Cinisello Balsamo, 2003.
 - 39 Elia, *La etapa italiana*, cit., p. 84. En dicho texto se sugiere que Carderera habría conocido a Minardi a través de los Colonna a los que el joven oscense había sido recomendado por su mentor, el duque de Villahermosa. El pintor tenía su taller en el Palacio Colonna en la plaza de los Santi Apostoli y desarrolló algunas comisiones como tasador de obras de arte, de hecho sabemos que valoró con Carderera 19 cuadros para un personaje llamado Antonio Cabral. Además, la historiadora recuerda que ambos habrían viajado juntos a Marino para visitar a los Colonna en el verano de 1830.
 - 40 Brizzi, *Le chiese di Roma*, cit., p. 16.
 - 41 K. Andrews, *Le pitture dei Nazareni di Villa Massimo*, Roma, 1968; M. Minati, *Il Casino Giustiniani Massimo al Laterano*, Milán, 2014, p. 16. El Palacio de Letrán fue restaurado en los años 40 del siglo XIX y en 1844 se ubicó en él el Museo Gregoriano Lateranense lo que trajo consigo una importante revitalización de toda esta zona que, como hemos precisado, durante el primer tercio del siglo XIX era una de las partes más inhóspitas de la ciudad de Roma.
 - 42 La Villa Massimo se encuentra muy cerca de la plaza de San Juan de Letrán y de la calle Aleardo Aleardi, actualmente sede de los Franciscanos de Tierra Santa. Se construyó en estilo renacentista y fue decorada con frisos de periodo romano y medallones de estuco de inspiración barroca en los que se representa a los emperadores romanos y a figuras célebres del Renacimiento. En la planta baja hay seis habitaciones, las dos más grandes en el centro y cuatro laterales más pequeñas. En una de ellas se ha construido una escalera de

- caracol que lleva a una puerta del piso superior. La sala grande que hoy mira a la calle es de estilo neoclásico con ocho nichos en los que se han colocado esculturas de emperadores romanos y de dioses. Desde esta sala, se accede a otra más pequeña de estilo pompeyano.
- 43 J.W. Goethe, *Viaje a Italia*, Barcelona, 2009, pp. 162-164. No obstante el abandono en el que se encontraba, Goethe sentía una especial predilección por la Villa Madama hasta donde iba para descansar y para contemplar las puestas de sol.
 - 44 R. Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media. La mirada del Realismo*, Madrid, 2002, p. 491.
 - 45 D. Fiorani, *Il tempo e il restauro: la chiesa di S. Stefano Rotondo fra invenzione, palinsesto e lacune*, in «Materiali e strutture», 9, 2016, pp. 35-46.
 - 46 A. Antinori, *Filippo Barigioni per il cardinale Antonio Saverio Gentili: il restauro settecentesco della cappella dei Santi Primo e Feliciano in Santo Stefano Rotondo*, in «Bollettino d'Arte», 21, 2014, pp. 65-86, 150-151.
 - 47 T. Carratù, *Santo Stefano in Rotondo*, Roma, 1995, pp. 50-54.
 - 48 Stendhal, *Passeggiate romane*, cit., pp. 271-272, 291: «Abbiamo gironzolato da veri vagabondi, felici di vivere. Abbiamo attraversato il monte Celio, dietro il priorato di Malta. Dopo aver alzato le spalle alla vista degli ornamenti, posti qui dal cardinal Rezzonico, e dal tutto degni del secolo di Luigi XV, siamo arrivati alla porta di una vigna. Abbiamo picchiato a lungo; finalmente è venuta ad aprirci una vecchia, accompagnata da un piccolo cane ringhioso ch'ella ha fatto tacere, mettendosi a fare da cicerone con molta sollecitudine. [...] Questa chiesa di forma singularissima, è ornata di cinquantasei colonne antiche disposte in doppia fila; quasi tutte sono joniche e di granito, sei sono di ordine corinzio e di marmo greco. Sui muri interni della navata sono le terribili pitture del Pomarancio e del Tempesta, così celebri fra la gente comune che il caso fa passare da Roma; essa le comprende come la ghigliottina in azione».
 - 49 Otro caso en el que se podría sospechar que Carderera haya copiado un grabado es el dibujo en el que se ve el castillo de Genazzano perteneciente a la familia Colonna en donde estuvo al menos en una ocasión en 1829. Además de la extraordinaria precisión con que ha sido realizado y la representación de figuras humanas, lo que no es habitual en sus bocetos, el dibujo ha sido pegado debajo de la copia que Carderera hizo del templo de Annia Regilla a partir del grabado de Piranesi.
 - 50 G. Guerrini Ferri, *“San Chosm’e e Damiano e ‘l suo bel monasterio...“: il complesso monumentale di San Cosimo ieri, oggi, domani: un itinerario tra memoria de tesori del Venerabile Monasterio dei Santi Cosma e Damiano in Mica Aurea*, Roma, 2013; A. Roccoli, *Chiese di Trastevere: da via della Lungara a piazza san Cosimato*, Roma, 2007; A.M. Velli, *Nuovi studi su San Cosimato e Trastevere*, Roma, 2017.
 - 51 A. Nibby, *Roma nell'anno 1838*, Roma, 1838, pp. 189-190.
 - 52 Stendhal, *Passeggiate romane*, cit., p. 295: «San Cosma e Damiano: Anticamente era un tempio rotondo dedicato ai fondatori di Roma, verso l'anno 527, Felice IV fabbricò questa chiesa. E nel 780, forse, vi furono poste le belle porte antiche di bronzo. Urbano VIII rialzò il pavimento e fece molti cambiamenti».
 - 53 Otro de los escasos dibujos que Carderera realizó en la zona del Trastevere es aquel que le sitúa en la subida de San Pancracio, o Via della Porta di San Pancrazio como se denomina en la documentación del catastro Pio-Gregoriano.
 - 54 Elia, *La etapa italiana*, cit., p. 84.

- 55 *El Artista*, II, 1836, pp. 235-255. La veneración de Valentín Carderera por Bartolomeo Pinelli llegó hasta tal punto que en la biografía que hizo de Goya llegó a compararlos por lo genuino de sus escenas populares.
- 56 M. Magnani Cianetti, C. Pavolini, *La basilica costantiniana di Sant'Agnese, lavori archeologici e di restauro*, Milano, 2004.
- 57 Pittori danesi a Roma, cit., p. 33, cat. 10. El pintor danés Erckersberg realizó un cuadro fechado el 7 de abril de 1815 en el que captura el ambiente de la iglesia de Sant'Agnese fuori le Mura que en la actualidad se conserva en el Museo Real de Bellas Artes de Copenhague.
- 58 F. Guidobaldi, *La basilica costantiniana di S. Agnese: lavori archeologici e restauro*, in «Rivista di archeologia cristiana», 81, 2005 (2006), pp. 325-329.
- 59 Gallego, *Una aproximación*, cit., pp. 78-79.
- 60 F. Telamonio, *In morte del signor commendatore marchese Carlo Curti-Lepri romano: lettera di Filelfo Telamonio a S.E. Donna Teresa de' Ducchi Caffarelli vedova Curti-Lepri, Madre del defunto*, Fermo, 1841.
- 61 *Diario di Roma*, 20, martes, 9 de marzo de 1841, p. 4.
- 62 El testamento de Paulina Bonaparte, que vivía en el palacio Strozzi de Florencia, fue realizado por el notario Chelli cuya notaría estaba en el número 7 de la plaza del Gran Duca de dicha ciudad.
- 63 Vincenzo Tizzani, *Effemeridi romane*, a cura di G. Croce, vol. I, 1828-1860, Roma, 2015, nota 241.
- 64 G. Capitelli, *Redescendons aux catacombes, note sulla fortuna dei monumenti cristiani primitivi nella cultura figurativa dell'Ottocento*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 110/11, 2013, pp. 45-58.
- 65 A.M. Affanni, *La Basilica di S. Sebastiano fuori le Mura a Roma: la storia, il rilievo, il restauro*, Viterbo, 2004.
- 66 A. Nibby, *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze*, Roma, 1844, p. 188: «Nella vigna stessa (la Vigna Conti in cui si riconoscono gli Horti Variani) è l'avanzo di un abside [sic], che per la sua mole mostra aver fatto parte di un grandioso edificio, del quale altro non resta che questa gran nicchia, e due pezzi di muro laterali, essendo stato demolito il resto per impiegare i materiali nella facciata della suddetta basilica (Santa Croce in Gerusalemme). Fu creduto un tempio dedicato a Venere e Cupido per essere stata trovata ivi dappresso una statua di Venere con Cupido ai piedi, che oggi si vede nel museo Vaticano: ma essendosi riconosciuto esser questa il ritratto della moglie di Alessandro Severo in forma di Venere, sembra che non vi siano argomenti sufficienti per dichiararlo un tempio di Venere e Cupido: d'altronde le parti di questa fabbrica sono tutt'altre che quelle di un tempio, e piuttosto direbbonsi di una sala o basilica e forse tale era il Sessorio che dagli scrittori ecclesiastici e dallo scoliaste di Orazio si pone in queste vicinanze».
- 67 El templo de Venus y Cupido se encontraba, según el catastro Pio-Gregoriano, muy cerca del Palacio del Príncipe Altieri y de algunas de las propiedades del Marqués Onorati.
- 68 N. Pirazzoli, *Luigi Rossini: 1790-1857. Roma antica restaurata*, Ravenna, 1990; L. Rossini, *Le porte antiche e moderne del recinto di Roma con le mura, prospetti e piante geometriche; con un breve cenno storico antiquario; opera contenente n. 35 tavole disegnate e incise dall'Architetto Luigi Rossini*, Roma, 1929; *id.*, *Vedute di Roma nell'800*, Roma, 1990. A los 16 años, Luigi Rossini abandono Rávena para ir a vivir a Bolonia en donde asistió regularmente a la escue-

la de Bellas Artes de dicha ciudad. Posteriormente fue a Roma en compañía de su amigo Adamo Tadolini (Bologna, 1788-1863) para estudiar en la Accademia di San Luca de la que fue elegido príncipe en 1811. Fue un gran admirador de Piranesi del que se convirtió en su sucesor y en algunos de los grabados no sólo copió los mismos lugares, sino que también lo hizo desde idéntico punto de vista y recurrió a recursos estéticos habituales en las estampas piranesianas como el marcado claroscuro. El hecho de que el hijo de Piranesi se hubiese llevado las planchas de los grabados de su padre a París en 1799 favoreció el éxito de Rossini ya que no regresaron hasta el año 1839, momento en el que Rossini ya había conseguido inserirse con gran fortuna en el mercado romano de grabados.



Fig. 1: Valentín Cardenera, *Vista de Roma desde la casa de Giovanni Gherardo de Rossi*, 1829, lápiz negro, tinta a pluma y aguada, 410x300 mm, álbum D-6412. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 2: Domingos António de Sequeira, *Cabeza masculina*, 1826-1831, lápiz negro y aguada, 200x160 mm. Museo de Huesca.



Fig. 3: Valentín Carderera, *Vista de la subida a Trinità dei Monti*, 1823, lápiz negro, tinta a pluma y aguada, 410x300 mm, álbum D-6412. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 4: Valentín Carderera, *Vista de la Villa Medici*, 1822-1831, lápiz negro, tinta a pluma y aguada, 410x300 mm, álbum D-6412. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 5: Valentín Carderera, *Vista de Santo Stefano in Rotondo*, 1822-1831, lápiz negro, tinta a pluma y aguadas a diversos colores, 410x300 mm, álbum D-6412. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 6: Valentín Carderera, *Vista del interior de Santo Stefano in Rotondo*, 1822-1831, lápiz negro, tinta a pluma y aguadas a diversos colores, 410x300 mm, álbum D-6412. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 7: Valentín Carderera, *Vista de Sant'Agnese fuori le Mura*, 1822-1831, lápiz negro, tinta a pluma y aguadas, 410 × 300 mm, álbum D-6412. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 8: Valentín Carderera, *Vista del templo de Cupido y Venus*, 1822-1831, lápiz negro, tinta a pluma y aguadas a diversos colores, 410x300 mm, álbum D-6412. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 9: Valentín Carderera o Bustillos, *Las murallas de Belisario*, 1822-1831, lápiz negro, tinta a pluma y aguadas, 410x300 mm, álbum D-6412. Madrid, Museo Nacional del Prado.