Carreño de Miranda
dibujos

Carreño de Miranda
dibujos

CRISTINA AGÜERO CARNERERO (dir.)

Con un ensayo de MARK MCDONALD

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA
BNE

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

EXPOSICIÓN

COMISARIA
Cristina Agüero Carnerero

DISEÑO MUSEOGRÁFICO
Francisco Bocanegra

DISEÑO GRÁFICO
PeiPe Diseño y Gestión, SL

MONTAJE
Sol'Art División Arte

GRÁFICA
Boomerang Graphics, SL

ENMARCADO
Marco Estudio Norte, SL

TRANSPORTE
InteArt, SL
SIT Grupo Empresarial

ORGANIZAN

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · BNE · CEEH Centro de Estudios Europa Hispánica

CATÁLOGO

DIRECTORA
Cristina Agüero Carnerero

AUTORES
Cristina Agüero Carnerero
Roberto Alonso Moral
Karin Hellwig
Eduardo Lamas-Delgado
Mark McDonald
Benito Navarrete Prieto

TRADUCCIÓN
Beatriz Mariño (de los textos de Mark McDonald y Karin Hellwig)

EDICIÓN

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · BNE · CEEH Centro de Estudios Europa Hispánica

COORDINACIÓN, REALIZACIÓN Y PRODUCCIÓN
Centro de Estudios Europa Hispánica

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
PeiPe Diseño y Gestión, SL

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN
Estudios Gráficos Europeos, SA

ENCUADERNACIÓN
Felipe Méndez

© DE LOS TEXTOS
Sus autores

© DE ESTA EDICIÓN
Biblioteca Nacional de España
Centro de Estudios Europa Hispánica

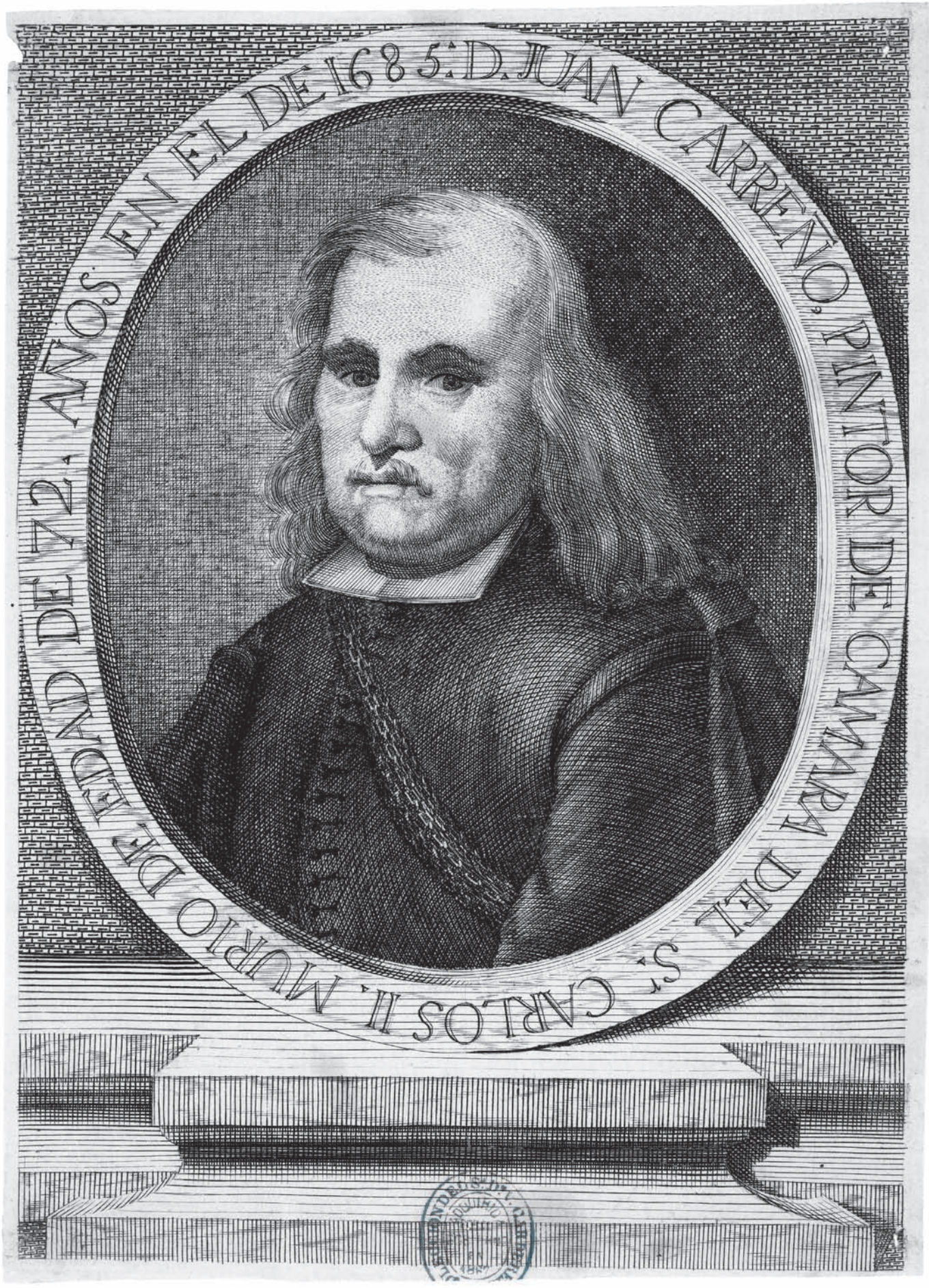
© DE LAS IMÁGENES
Véase Créditos fotográficos

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

Imagen de cubierta:
Juan Carreño de Miranda, *Dos apóstoles o evangelistas (?)* (detalle de cat. 26).
Hacia 1660-1670. Lápiz negro, sanguina y realces de clarión sobre papel de estraza verjurado, 258 × 396 mm.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/13/2/90.

ISBN: 978-84-15245-70-4
NIPO: 032-17-011-6
Depósito legal: M-11433-2017

Impreso en España


D. JUAN CARREÑO PINTOR DE CAMARA DEL S.r CARLOS II. MURIO DE EDAD DE 72. AÑOS EN EL DE 1685.

Ensayos

«Dibujando continuamente con cuidado y atención»: la herencia de Carreño de Miranda como dibujante

Mark McDonald*

El joven Juan Carreño de Miranda (1614-1685) se trasladó con su familia de Asturias a Madrid hacia 1625; seguramente poco después empezó su carrera como aprendiz, primero de dibujo, con Pedro de las Cuevas (1568-1644), y luego de pintura, con Bartolomé Román (†1647)[1]. Aunque carecemos de noticias concretas sobre el aprendizaje de Carreño, sabemos que Madrid estaba experimentando por entonces cambios sustanciales de naturaleza política, económica y urbana que afectarían profundamente al carácter de la ciudad y, en particular, a las peculiaridades económicas de su actividad cultural. La demanda de arte procedía de la corte y del número cada vez mayor de congregaciones religiosas, así como de la floreciente clase media surgida en la ciudad[2]. Su auge como centro de producción artística es bien conocido y a su servicio se puede identificar hacia la década de 1630 una red de artistas y talleres que cubrían las necesidades del mercado[3]. Para los objetivos de este ensayo es muy interesante conocer la práctica artística que desarrollaban estos talleres, en particular la relativa al dibujo, pues a comienzos del siglo XVII se revisaron y consolidaron las posturas respecto al arte y a la actividad pictórica en la ciudad. La obra de Carreño es buen reflejo de las nuevas estrategias: el pintor asistió al rápido desarrollo de los talleres, y fue testigo de la ambición y riqueza artísticas de una de las cortes más poderosas de Europa. Estas experiencias fueron el fundamento de su desarrollo creativo.

Con objeto de identificar la herencia artística de Carreño, en las páginas que siguen se estudia la evolución del dibujo en la ciudad de Madrid y su entorno desde fines del siglo XVI hasta que el artista alcanzó su madurez en la década de 1640[4]. Sabemos poco de los inicios de su carrera –la primera obra conocida es una pintura fechada en 1646 (*San Antonio*

* Quiero expresar mi agradecimiento por su ayuda a la hora de preparar este ensayo a José Luis Colomer, Cristina Agüero, Edward Payne, Isabel García-Toraño, Isabel Ortega y el siempre atento personal de la Sala Goya de la Biblioteca Nacional de España.

1 Para la biografía de Carreño, véanse Palomino 1724/1987, pp. 274-280; Palomino 1724/1988, III, pp. 401-409; Ceán Bermúdez 1800, I, pp. 261-266; Pérez Sánchez 1985, pp. 9-24; Pérez Sánchez 1986a, pp. 18-26; González Santos 1986, pp. 33-57; López Vizcaíno y Carreño 2007, pp. 37-58.

2 Se sabe que el propio Carreño trabajó como vendedor y tasador de pinturas. Véanse Caturla 1966; Barrio Moya 1985a.

3 Véanse, por ejemplo, Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1969; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1983.

4 Véase Pérez Sánchez 1985, pp. 46-50.

Fig. 10. Vicente Carducho, *Coronación de Esther por Asuero*. Hacia 1613. Lápiz negro, pincel y aguada parda, dibujo preliminar y cuadrícula a lápiz negro sobre papel verjurado, 190 × 210 mm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Legado de Harry G. Sperling, 1975, inv. 1975.131.208.

hizo para la Antecámara de la Reina está la *Coronación de Esther por Asuero* (fig. 10)[45]. Ejecutada a pluma y tinta parda, la hoja está cuadriculada y numerada para su transferencia. Para mayor exactitud, no sólo la cuadriculó, también la numeró.

Estos ejemplos tempranos de los dibujos de Carducho muestran un enfoque que desarrollaría en futuros encargos hasta el fin de su carrera. El grupo más notable fue el correspondiente al que recibió en 1626, de un ciclo de 56 pinturas para el monasterio cartujo de El Paular, cerca de Segovia. Carducho preparó meticulosamente los dibujos para cada obra; algunos con figuras individuales y con composiciones enteras, a menudo con extensas notas de su mano para explicar al comitente lo que veía (fig. 11)[46]. Esto revela un esmero con respecto al dibujo desconocido en España hasta ese momento, y demuestra que Carducho trató de sacar el máximo partido a sus distintos aspectos.

---

[45] Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2015, núm. 18.2.

[46] *Ibidem*, núm. P9.

Juan Carreño de Miranda y el dibujo en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII

Cristina Agüero Carnerero*

A la distancia en que del siglo XVII estamos, se ve cómo han ido agigantándose ciertos artistas y empequeñeciéndose otros. Velázquez fue menos popular universalmente que Murillo; a Valdés Leal no se le concedió la gran importancia que tiene por modo intrínseco; Mazo, como paisajista quedó casi eclipsado; el mismo Greco, que transfundió en el arte pictórico nacional ríos de sangre y de espíritu vivificadores, pasó inadvertido durante las dos centurias inmediatamente posteriores a su tiempo. Carreño de Miranda, tan ponderado en los días de la decadencia nacional, queda reducido a sus exactas proporciones: ni genio ni medianía[1].

Con este acerado juicio sentenciaba Pallol en 1915 el lugar que la historia había concedido a Carreño, situándolo en ese territorio incómodo entre lo genial y lo mediocre. Su opinión estaba, sin embargo, teñida de un pesimismo de raíz noventayochista que había consagrado al asturiano como el pintor que, en palabras de Unamuno, retrató «la austriaca decadencia de España»[2]. La personalidad artística de Carreño ha quedado así asociada a su labor al servicio de Carlos II, monarca al que tan sólo en las últimas décadas se ha redimido del peso que la historiografía cargó sobre sus quebradizos hombros, responsabilizándole en exclusiva del declive de los Austrias hispánicos. Aunque ya en 1889 Lafuente apuntó

* Quiero expresar mi agradecimiento a las siguientes personas por la ayuda que me han brindado en el desarrollo de la investigación de la que es resultado el presente catálogo: Isabel Chacón del Pino, Ascensión Ciruelos, José Luis Colomer, María Ángeles Díaz, Isabel Durán, Deborah Elvira, Isabel Encinas, Amparo García, Isabel García-Toraño, María Dolores Gayo, Ana González Mozo, Carlos G. Navarro, Ana Hernández Pugh, Maite Jover, Mark McDonald, Pedro J. Martínez Plaza, José Manuel Matilla, Benito Navarrete, Isabel Ortega, Nuria Pareja, Javier Portús, Gonzalo Redín Michaus, Carlos Sánchez Díez, Fernando Seco, Gloria Solache, Zahira Véliz y Minako Wada.

[1] Pallol 1915, p. 336.

[2] Unamuno 1916.

Fig. 21. José García Hidalgo, *Academia de dibujo*. 1693. Aguafuerte y buril, 264 × 182 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/12812.

que le tuvo en gran estima; según Ceán, esto despertó la envidia de Palomino, que excluyó a García Hidalgo de su *Parnaso*[42]. A pesar de que su producción como pintor y grabador no refleja la calidad de las obras que tuvo ocasión de admirar, Sentenach lo señaló como el discípulo de Carreño «que más se compenetró con sus máximas», y vio en los *Principios* una formulación de las mismas[43].

La formación que los artistas adquirían en el taller del maestro se completaba con la asistencia a academias privadas como la que tenía lugar en casa del pintor y coleccionista Francisco de Solís[44], que brindaban la oportunidad de practicar el dibujo anatómico en sesiones de copia del natural, según ilustra una de las estampas de la cartilla de García Hidalgo (fig. 21). El germen de las academias madrileñas fue la creada a principios de siglo por un grupo de pintores –en su mayoría conocedores del ámbito académico italiano– entre los que se contaban Patricio y Eugenio Cajés, Antonio Ricci (padre de Francisco Rizi), Francisco López, Orazio Borgianni y Luis de Carvajal, cuya actividad se prolongó al menos hasta el año 1626, a pesar de no haber conseguido el respaldo oficial del monarca, que buscaron reiteradamente[45]. El reglamento de esta academia, de clara inspiración zuccariana y atribuido por varios estudiosos a Carducho, establecía un plan de trabajo que incluía el dibujo del natural y el estudio de materias como perspectiva, anatomía, simetría, fisonomía y matemáticas[46]. Si atendemos al

[42] Ceán Bermúdez 1800, II, p. 166. Ceán desciende al terreno de lo anecdótico y añade que la enemistad entre ambos llegó a tal punto que en más de una ocasión se enfrentaron en «lances pesados» en los que García Hidalgo «se hacía temible porque pasaba por valiente y diestro espadachín». Para la biografía y la trayectoria de García Hidalgo véanse Urrea Fernández 1975; Piedra Adarves 2004.

[43] Sentenach 1907, p. 154.

[44] Palomino 1724/1988, III, p. 382. También Ceán Bermúdez (1800, IV, p. 385) refiere que Solís «tuvo muchos años academia en su casa costeando todos los gastos y el del modelo vivo, a la que concurrían los jóvenes aplicados de la Corte». Sobre su actividad como coleccionista de dibujos véase Banner 2007.

[45] La creación de esta academia, que tuvo su sede en el convento de la Victoria, ha sido estudiada en Pérez Sánchez 1982. Véanse también Volk 1977, pp. 393-413; Volk 1979; Calvo Serraller 1981, pp. 165-177 y 221-233; Calvo Serraller 1982, pp. 210-214; Brown 1989.

[46] Carducho 1633/1979, pp. 64-65, n. 143; Angulo y Pérez Sánchez 1969, pp. 88-89. En sus *Discursos*, Jusepe Martínez (1673/2008, p. 119) recuerda que Carducho «tuvo intento de formar una academia para que los virtuosos y estudiosos lograran sus estudios. Mas la malicia perniciosa dio fin a su vida, no dando lugar a lograr tan nobles intentos». Brown (1989, pp. 181-182) ha apuntado que probablemente fuese la oposición de un grupo de artífices movidos por intereses gremiales la que diera al

Fig. 24. Anónimo español, *La curación del paralítico en la piscina probática*. Segunda mitad del siglo XVII. Pluma y tinta parda, pincel y aguada parda, cuadrícula y dibujo preliminar a lápiz sobre papel verjurado, 219 × 159 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/18/1/7165.

El estudio de los dibujos de Juan Carreño de Miranda

Cristina Agüero Carnerero

La producción gráfica de Carreño se cuenta entre las más destacadas del XVII español, tanto por la marcada personalidad de su estilo, caracterizado por la traslación al dibujo de elementos propios del lenguaje pictórico, como por el notable influjo que tuvo en los artistas activos en Madrid durante las últimas décadas del siglo. A pesar de ello, hasta el momento no se ha realizado un estudio sistemático de la obra sobre papel del que fuera pintor de cámara de Carlos II, y tampoco se ha abordado con criterios rigurosos la elaboración del catálogo razonado de sus pinturas. El estado de la cuestión que presentamos en estas páginas pone de manifiesto cómo el actual corpus de dibujos de Carreño es resultado de un proceso acumulativo fruto de la catalogación de diferentes colecciones, y no de un análisis integral del conjunto de su obra gráfica. Con el objeto de contribuir a este último propósito, abordaremos a continuación varias cuestiones esenciales para el estudio de los dibujos del pintor asturiano aludiendo a la problemática que plantean, y trataremos de redefinir los límites de su catálogo depurando algunas de las atribuciones realizadas hasta la fecha.

La construcción del corpus gráfico de Carreño

Si la fortuna crítica de la pintura de Carreño ha estado vinculada a la visión decadentista que se ha proyectado sobre el reinado de Carlos II, el estudio de sus dibujos se ha visto afectado por otro postulado con gran predicamento en la historiografía del arte español: la creencia de que existe un carácter, una esencia común a los artistas ibéricos, que tiene entre sus rasgos la inclinación a la improvisación, haciéndoles refractarios a la disciplina del dibujo[1]. Beruete y Moret, partícipe de esta idea, aseguraba en su libro *The School of Madrid* que el asturiano había prescindido de bocetos y estudios preparatorios, y aplaudía sus cualidades como colorista y su

[1] A este respecto es significativo que Lafuente Ferrari, que fue conservador de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional y responsable de una de las primeras exposiciones dedicadas a la obra sobre papel de los artistas nacionales, identificara entre «los ideales y los caracteres de la escuela española» la reticencia a la práctica del dibujo, que «como tal no apasiona excesivamente a los españoles», añadiendo que, «en lo que tiene de abstracción, el dibujo puro no es demasiado afín a nuestro naturalismo» (Friedländer y Lafuente Ferrari 1935, p. 68). Sobre la exposición mencionada, véase Lafuente Ferrari 1934.

Un corpus reducido para un maestro de pintores

Retomando la idea con la que iniciábamos el texto, a la luz de los avances realizados en este campo de estudio cabe preguntarse qué parte de verdad hay en la creencia de que los artistas españoles mostraron poca inclinación a la práctica del dibujo. Una vez cumplida –no completamente pero sí en buena medida– la premisa de catalogar los principales fondos de dibujo español para establecer así un censo lo más preciso posible que permita realizar una valoración cualitativa y cuantitativa de la producción gráfica de los artistas nacionales, el interrogante que se plantea ahora es si pude afirmarse que éstos dibujaron al mismo nivel que sus correspondientes italianos, flamencos y franceses, tal y como suponía Rodríguez Moñino. Manuela Mena ofrece una respuesta en un ensayo en el que se pregunta cuáles son los rasgos distintivos del dibujo español, al afirmar que una de estas características es su rareza, el reducido número de ejemplos conservados, que en su opinión no se debe sólo a la falta de coleccionistas interesados en ellos, sino a que nunca llegó a existir un número tan elevado como en otras escuelas, y lo achaca al significado que se concedió al ejercicio del dibujo en España, donde se dejó «a un lado la especulación de la forma por la pura práctica del taller, encaminada a la ejecución de encargos»[25]. El enfoque adoptado por Palomino en su *Teórica de la pintura* resulta sintomático de esta actitud, pues el tratadista decidió confiar «las prolijas, y sutiles consideraciones del dibujo interno o intelectual a el caballero Federico Zuccaro» para centrarse en el dibujo «externo pictórico», es decir, en la vertiente operativa frente a la especulativa[26]. A juzgar por las hojas que han llegado hasta nosotros, Carreño no fue una excepción a esta corriente general. Al contrario de lo que pensaba Beruete y Moret, el asturiano sí se sirvió de apuntes y estudios preparatorios, pero no se trata de uno de esos dibujantes concienzudos que trazan rasguños de manera obsesiva y ensayan repetidamente un mismo detalle de la composición, como es el caso, por ejemplo, de Vicente Carducho, que revela en esto el sustrato italiano de su formación[27]. Éste se hace explícito en sus *Diálogos de la pintura*, en los que se presenta como heredero de los planteamientos de Zuccaro, que tan prolijos parecieron a Palomino, asumiendo su distinción entre dos categorías de dibujo: el interno o especulativo (es decir, el conocimiento formal, la idea o entendimiento que precede a la ejecución material) y el dibujo externo o práctico (que no es otra cosa que la traducción visual o materialización del dibujo interno realizada «con lapis, pluma, u otra materia apta al magisterio sobre alguna superficie»)[28]. De esta manera, la práctica del dibujo queda vinculada a una reflexión previa, erigiéndose en un vehículo de creación con valor en sí mismo más allá de su función como procedimiento de trabajo al servicio de la obra final. En este sentido, Karin Hellwig ha señalado que «Carducho, a diferencia de la mayoría de [los] autores españoles, no entiende el dibujo únicamente como un medio para la pintura»[29]. El resultado de esta actitud se

---

[25] Mena Marqués 2016, pp. 51 y 53.

[26] Palomino 1715/1988, I, p. 115.

[27] En los *Diálogos de la pintura*, Carducho (1633/1979, p. 8, n. 7) alude en varias ocasiones a su pertenencia a la Accademia delle Arti del Disegno de Florencia.

[28] *Ibidem*, pp. 237 y 341. De esta manera Carducho continuó los planteamientos de Federico Zuccaro, quien definió el dibujo interno como «una idea e forma nell'intelletto» de la que nace el dibujo externo, aquel «che appare cinconscritto di forma senza sostanza di corpo. Simplice lineamento, circonscrizzione, misurazione e figura di qual si voglia cosa imaginata e reale» (Barocchi 1979, pp. 2066 y 2084).

[29] Hellwig 1999, p. 162.

Catálogo

CAC	Cristina Agüero Carnerero
RAM	Roberto Alonso Moral
KH	Karin Hellwig
ELD	Eduardo Lamas-Delgado
MMD	Mark McDonald
BNP	Benito Navarrete Prieto

7. Juan Carreño de Miranda

(¿Avilés?, 1614-Madrid, 1685)

Cabezas de querubines

Hacia 1650-1660

Lápiz negro, sanguina y toques de clarión sobre papel de estraza verjurado. En la parte izquierda presenta un injerto de papel de características similares. Montado sobre un segundo soporte (302 × 237 mm).
251 × 196 mm
Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/13/2/85

Inscripciones y marcas: En la parte inferior derecha del recto del segundo soporte, a lápiz con grafía moderna: «J. Carreño.». En la parte superior derecha del verso del primer soporte, a lápiz con grafía moderna: «Cerezo». En la parte superior e inferior derecha del recto del primer soporte: dos sellos de la Biblioteca Nacional de España (L. 398).

Procedencia: Colección Valentín Carderera; adquirido por el Estado para la Biblioteca Nacional en 1867[11].

Bibliografía: Barcia 1906, p. 57, núm. 255; Berjano Escobar [1925], p. 134, lám. 52; Barettini Fernández 1972, p. 72; Pérez Sánchez 1972a, p. 74; Lunn y Espinosa-Carrión 1979, p. 301, núm. 22; López Vizcaíno y Carreño 2007, p. 466; *Exploraciones* 2015, pp. 52-53.

8. Juan Carreño de Miranda

Cabezas de querubines

Hacia 1650-1660

Lápiz negro y toques de sanguina sobre papel de estraza verjurado. En el ángulo superior derecho del verso presenta un ligero apunte a lápiz para una cabeza masculina, apenas visible.
272 × 200 mm
Madrid, Museo Nacional del Prado, D97

Inscripciones y marcas: En el ángulo inferior izquierdo del recto, a tinta parda: «6 Rs.». En el ángulo superior derecho del recto, a tinta negra: «12.». En el margen superior derecho del recto, a tinta negra con grafía moderna, en sentido vertical y cortada: «Carreño».

Procedencia: Colección Pedro Fernández Durán y Bernaldo de Quirós; ingresó en el Museo Nacional del Prado por legado testamentario en 1931.

Bibliografía: Pérez Sánchez 1972a, p. 74; Lunn y Espinosa-Carrión 1979, p. 302, núm. 24; López Vizcaíno y Carreño 2007, p. 505; *Španjolsko barokno* 2016, pp. 50-51, fig. 4.

La variedad de recursos desplegados por Carreño en estos estudios de querubines es una clara muestra de su versatilidad como dibujante, con un registro gráfico que va desde la expresividad de los ágiles trazos que componen las cabezas del Prado (cat. 8) hasta la suavidad aterciopelada del *sfumato* que envuelve la hoja de la Biblioteca Nacional (cat. 7). Esta última constituye un sobresaliente ejemplo de la maestría que alcanzó el pintor asturiano en el dibujo a tres lápices y de su capacidad para obtener el máximo rendimiento de las cualidades plásticas de esta técnica. Carreño moldeó

[11] Barcia 1906, p. 6. La procedencia aparece indicada en el catálogo Barcia, aunque la hoja no presenta la marca de la colección Carderera. Como el propio Barcia explica, «los dibujos de Carderera llevan el sello que marca su procedencia; pero es de advertir que falta en algunos, pocos, sin duda por haberlo estampado, no en el mismo dibujo, sino en el papel en que estaba pegado provisionalmente, el cual en arreglos posteriores ha desaparecido. Como para mí son bien conocidos, he podido aun en este caso, señalar en el presente catálogo la procedencia».

Cat. 7

Fig. 50. Juan Carreño de Miranda, *Estudio de tres cabezas de querubines*. Hacia 1657. Lápiz negro, sanguina y realces de clarión sobre papel verjurado, 234 × 163 mm. Galería Artur Ramon.

Fig. 51. Juan Carreño de Miranda, *Asunción de la Virgen* (detalle). Hacia 1657. Óleo sobre lienzo, 167 × 125 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes, inv. 69/51.

los volúmenes por medio de contrastes lumínicos, haciendo coincidir las reservas de papel con las zonas iluminadas, que realzó mediante ligeros toques de clarión. En las dos cabezas que ocupan la parte superior de la hoja empleó el lápiz negro para describir minuciosamente las facciones y el cabello, aplicando más tarde sanguina difuminada; en cambio, en el querubín situado en la parte inferior usó los lápices como si de pinceles se tratara, prescindiendo casi por completo de las líneas de contorno, como se observa en la oreja derecha, formada por una densa mancha de sanguina, obteniendo de esta manera un resultado de marcado carácter pictórico. Estos tres estudios dan cuenta de la destreza del pintor en la representación de escorzos y de su capacidad para conferir vida a la expresión del rostro, como lo hacen también los apuntes del Prado, realizados con breves trazos de lápiz negro aplicados con diferente grado de intensidad y combinados con ligeros toques de sanguina. Un procedimiento similar se observa en sus *Estudios para cabezas femeninas y un querubín* de los Uffizi (cat. 9)[12] y en el dibujo que forma parte de uno de los álbumes de Fernando VII conservados en la Real Biblioteca de Palacio (fig. 29)[13].

[12] *I segni nel tempo* 2016, pp. 243-244, núm. 129.

[13] Madrid, Real Biblioteca, IX-M-90, fol. 117, núm 174. Díaz Gallegos 1990, I, p. 244, núm. 185.

[14] Véliz 2002, pp. 70-75, núm. 16.

[15] *Nulla dies sine linea* 2017, pp. 60-63, cat. 9.

24. Francisco Rizi

(Madrid, 1614-El Escorial, 1685)

La fundación de la Orden Trinitaria

Hacia 1665-1666

Pluma y tinta parda, pincel y aguada parda, toques de albayalde sobre papel verjurado cuadriculado a lápiz negro. Adherido a un segundo soporte.
437 × 300 mm
Florencia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 10164 S

Inscripciones y marcas: En la parte inferior central del recto del primer soporte, a tinta parda, seguramente del siglo XVII: «De Riçi», y tachado: «24 R^{s}». En la parte inferior izquierda, a tinta parda con grafía diferente: «180 R^{s}». En la parte superior derecha del recto del primer soporte, a lápiz con grafía del siglo XIX: «scuola spagnola». En el ángulo inferior izquierdo del recto: sello de la Galleria degli Uffizi (L. 930). En el ángulo inferior derecho del recto: sello de la colección Santarelli (L. 907).

Procedencia: Colección Emilio Santarelli; donado por éste a la Reale Galleria di Firenze (hoy Gallerie degli Uffizi) en 1866.

Bibliografía: Santarelli, Burci y Rondoni 1870, p. 696, núm. 8 (como Rizi); Angulo Íñiguez 1928, p. 50, fig. 13 (como copia de Carreño); Sánchez Cantón 1930, V, núm. 400 (como Carreño); Mayer 1942, p. 474 (como Carreño); Baticle 1964, pp. 142, 148 y 151 (como Carreño); Baticle 1965a, p. 17, fig. 3; Baticle 1965b, pp. 20-21; Pérez Sánchez 1970, p. 84, lám. 21 (como Rizi); Angulo Íñiguez 1971a, p. 279; Barettini Fernández 1972, p. 44; Pérez Sánchez 1972b, pp. 103-104, núm. 116; Pérez Sánchez 1980, p. 103, núm. 227; Pérez Sánchez 1986a, pp. 42 y 208; Pérez Sánchez 1986b, pp. 63-64; Sullivan 1986, p. 69, fig. 44; Sullivan 1989, pp. 119-120, fig. 44; Brown 1990, p. 239; *Dessins espagnols* 1991, pp. 162 y 167-168; Gutiérrez Pastor 1992, pp. 236-237, fig. 6; Brown 1998, p. 198; Gérard-Powell 2002, pp. 153-154, fig. 69; López Vizcaíno y Carreño 2007, p. 180; López Sánchez 2007, p. 138; Gutiérrez Pastor 2009, pp. 406-407; Lamas-Delgado 2013b, p. 360; *I Segni nel tempo*, 2016, pp. 206-208.

25. Juan Carreño de Miranda

(¿Avilés?, 1614-Madrid, 1685)

La fundación de la Orden Trinitaria

1666

Óleo sobre lienzo.
106 × 86 cm
Viena, The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts, inv. GG-511

Inscripciones: Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «J. Carreño 166[6]»

Procedencia: Colección Jerónimo Antonio Ezquerra (inventario de bienes del año 1733, núm. 118); colección del conde Anton Franz Graf von Lamberg-Sprinzenstein, antes de 1809; donado por este último a la Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste de Viena en 1822.

Bibliografía: Palomino 1724/1988, III, p. 405; Mayer 1913, p. 210; Von Loga 1923, p. 377; Berjano Escobar [1925], p. 5; Benesch 1926, p. 265; Eigenberger 1927, pp. 69-70 y 472; Angulo Íñiguez 1928, p. 50; Baleztena 1943, p. 515; Marzolf 1961, p. 141; Poch-Kalous 1961, p. 60; Baticle 1964, pp. 141 y 148; Baticle 1965b, p. 15; Barettini Fernández 1972, p. 44; Poch-Kalous y Hutter 1972, p. 75; Pérez Sánchez 1972b, p. 103; Marzolf 1977, p. 141; Baticle y Marinas 1981, pp. 49-50; *Pintura española* 1981, pp. 52-53, núm. 5; *Von Greco bis Goya* 1982, p. 114, núm. 9; *Splendeurs d'Espagne* 1985, II, p. 578, C76; Pérez Sánchez 1985, pp. 63-64; Pérez Sánchez 1986a, pp. 42 y 208; Gutiérrez Pastor 1992, p. 236; Kesser 1994, p. 40; Trnek 1997, p. 192; Gérard-Powell 2002, pp. 153-154, fig. 68; *Cortes del Barroco* 2003, p. 346, cat. 13.6; López Vizcaíno y Carreño 2007, pp. 178-179; Gutiérrez Pastor 2009, p. 407.

CAT. 24

CAT. 27

33. Juan Carreño de Miranda

(¿Avilés?, 1614-Madrid, 1685)

Cristo recibiendo el Bautismo (recto)

Apunte para una escena con varias figuras y estudio de un brazo (verso)

Hacia 1670-1680

Lápiz negro, sanguina y toques de clarión sobre papel de estraza verjurado (recto); lápiz negro sobre papel de estraza verjurado (verso).
417 × 229 mm
Madrid, Museo Nacional del Prado, D3050

Inscripciones y marcas: En el ángulo inferior derecho del recto, a tinta parda: «4».

Procedencia: Colección Pedro Fernández Durán y Bernaldo de Quirós; ingresó en el Museo Nacional del Prado por legado testamentario en 1931.

Bibliografía: Sánchez Cantón 1930, V, núm. 389; Du Gué Trapier 1941, p. 39; Sánchez Cantón 1962, lám. 293; Pérez Sánchez 1968, p. 365; Pérez Sánchez 1970, p. 84, lám. 22; Pérez Sánchez 1972a, p. 72, lám. 25; Lunn y Espinosa-Carrión 1979, p. 296, núm. 1, fig. 11; Pérez Sánchez 1980, p. 53, núm. 72, lám. 83; Pérez Sánchez 1985, pp. 84 y 207, lám. 112; Pérez Sánchez 1986a, p. 53; Pérez Sánchez 1986b, pp. 232-234; Pérez Sánchez y Boubli 1991, p. 122, núm. 49; Pérez Sánchez 1999, pp. 131-132; Véliz 2002, p. 79, fig. 7; Hellwig 2007, pp. 356-357, fig. 2; López Vizcaíno y Carreño 2007, p. 511; Navarrete Prieto y Pérez Sánchez 2009, p. 218, fig. 91.1.

34. Juan Carreño de Miranda

Cristo arrodillado recibiendo el Bautismo

Hacia 1682

Lápiz negro, toques de sanguina y clarión sobre papel de estraza.
352 × 200 mm
Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 2003.24

Procedencia: Colección Félix Boix y Merino; colección particular, Francia; adquirido por The J. Paul Getty Museum en 2003.

Bibliografía: Sánchez Cantón 1930, V, núm. 399; Du Gué Trapier 1941, p. 39; Barettini Fernández 1972, p. 76; Lunn y Espinosa-Carrión 1979, p. 296, núm. 2; López Vizcaíno y Carreño 2007, pp. 540-541; McDonald 2012, pp. 99 y 102, fig. 32; Navarrete Prieto 2015, pp. 25, 28 y 32, fig. 13.

En estos dos estudios Carreño demostró su habilidad para conferir corporeidad a las figuras e insertarlas en el espacio empleando recursos gráficos que contribuyen a acentuar su volumetría: en el dibujo del Prado (cat. 33) el pintor creó un fondo oscuro mediante trazos paralelos de lápiz negro, difuminados y matizados con clarión, que ocupan buena parte de la superficie de la hoja; en el apunte del Getty (cat. 34), en cambio, para crear sensación de espacio en profundidad le bastaron un suave *sfumato* en el perfil derecho de la figura y la ligera sombra proyectada a los pies de ésta. Ambas hojas son claros exponentes de la maestría de Carreño en el dibujo a tres lápices sobre papeles de estraza, cuya textura rugosa resulta idónea para aprovechar al máximo las cualidades pictóricas de esta técnica, que distingue la producción gráfica del asturiano (véanse, por ejemplo, cat. 7 y 26), quien la aplicó con ligeras variantes en cada uno de estos estudios: si en el del Prado fundió el lápiz negro y la sanguina para moldear la musculatura de Cristo, en el del Getty construyó la figura únicamente con lápiz, aplicando más tarde sutiles toques de sanguina y clarión, a modo de pinceladas, que iluminan y avivan las carnaciones. Debido al intenso color y la plasticidad de los trazos

Cat. 33r

Cat. 33v

49. Juan Carreño de Miranda

(¿Avilés?, 1614-Madrid, 1685)

Carlos II

Hacia 1680-1685

Lápiz negro y sanguina sobre papel verjurado. Adherido a un segundo soporte (208 × 158 mm).
199 × 150 mm
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, D/2142

Inscripciones y marcas: En el ángulo superior derecho del recto del primer soporte, a lápiz negro con grafía moderna: «119». En la parte inferior izquierda del recto del primer soporte: sello de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (L. 63b).

Procedencia: Colección Vicente Camarón (?); adquirido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1864 (?)[1].

Bibliografía: Berjano Escobar [1925], p. 134; Tormo y Monzó 1929, p. 69, núm. 72; Lago 1931; Velasco Aguirre 1941, p. 32, núm. 65; Du Gué Trapier 1941, pp. 34 y 38-39, fig. 19; Angulo Íñiguez 1966, p. 19, lám. 18; Pérez Sánchez 1967, p. 55; Barettini Fernández 1972, p. 71; Lunn y Espinosa-Carrión 1979, p. 302, núm. 25; Pérez Sánchez 1980, p. 55, núm. 78, lám. 82; Pérez Sánchez 1985, pp. 85 y 186, lám. 91; Pérez Sánchez 1986a, p. 48; Pérez Sánchez 1986b, pp. 236-237; Ciruelos Gonzalo y García Sepúlveda 1989, pp. 289 y 322; *Libro de la Academia* 1991, p. 137, fig. 106; Pérez Sánchez y Boubli 1991, p. 126, núm. 53; *Obras maestras* 1994, pp. 162-164; Hellwig 2007, p. 357, fig. 4; López Vizcaíno y Carreño 2007, p. 518; *Tiempo de la pintura* 2007, pp. 108-109, fig. 2; Navarrete Prieto 2015, pp. 41 y 44, fig. 21; Mena Marqués, 2016, p. 57, fig. 40.

50. Juan Carreño de Miranda

Carlos II

Hacia 1680-1685

Óleo sobre lienzo.
75 × 60 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado, P648

Inscripciones y marcas: En el ángulo inferior derecho: flor de lis, marca de la colección Isabel de Farnesio. En el ángulo inferior izquierdo: «160», número del Real Museo de pintura y escultura.

Procedencia: Colección Mariana de Neoburgo; Palacio de La Granja de San Ildefonso, 1741; colección Isabel de Farnesio, Palacio de La Granja, 1746, núm. 718 (como Coello); Palacio de La Granja, 1766, núm. 718 (sin atribución); Palacio de La Granja, 1794, núm. 718 (como Coello); Palacio de La Granja, 1814, núm. 718 (como Coello); Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura, 1843, núm. 160; Inventario General de los Reales Museos, 1849, núm. 160.

Bibliografía: Berjano Escobar [1925], p. 146; Friedländer y Lafuente Ferrari 1935, p. 700, lám. 70; Marzolf 1977, pp. 163-164; Pérez Sánchez 1985, pp. 75 y 187, lám. 92; Pérez Sánchez 1986a, pp. 149 y 238, núm. 61; *Pintores del reinado de Carlos II* 1996, p. 36; Rodríguez G. de Ceballos 2000, p. 104, fig. 18; Morán Turina 2003, pp. 63-66, fig. 4.1; López Vizcaíno y Carreño 2007, pp. 314-315; *Tiempo de la pintura* 2007, pp. 108-109, fig. 3; Pascual Chenel 2010, pp. 402-403, núm. PC34; *Velázquez* 2013, pp. 150-151, núm. 28; Navarrete Prieto 2015, pp. 41 y 43, fig. 20.

Este espléndido dibujo (cat. 49) está estrechamente relacionado con una de las últimas efigies que Carreño realizó de Carlos II (cat. 50), al que retrató en numerosas ocasiones desde su nombramiento como pintor de cámara en 1671. Morán y Portús han puesto de manifiesto la semejanza de este lienzo con los postreros retratos de Felipe IV pintados por Velázquez. Como éstos –que, según Díaz del Valle, muestran «mucha alma en carne viva»[2]– el cuadro de Carreño presenta al monarca imbuido de una serena melancolía que, en palabras de Portús, responde «a los ideales de impasibilidad asociados en España a la imagen real». Esta sensación es aún más intensa en la hoja de la Academia, donde Carreño concentró sus esfuerzos en el estudio del rostro del joven rey. La inmediatez de este apunte, que proporciona una certera descripción psicológica del retratado condensada en la breve superficie de la hoja, llevaron a Tormo a plantear que podría haberse tomado del natural. Este dibujo no sólo es el único vinculado con seguridad a la actividad de Carreño como retratista, sino que además es uno de los más tardíos conservados del pintor, por lo que constituye un sobresaliente testimonio de su madurez como dibujante y de la amplitud y variedad de su registro gráfico. El eje en torno al cual gravita el apunte es la lánguida mirada del monarca, que el asturiano definió con dos manchas de un profundo negro delimitadas por las delicadas líneas de los párpados. Mediante un ligero *sfumato* suavizó el prognatismo de la mandíbula, y con trazos amplios y ondulantes describió los cabellos que enmarcan el semblante ensimismado del rey, sirviéndose de la sanguina para dotar de color a los labios y las mejillas y repasar ligeramente los perfiles de la nariz, los párpados y la línea que divide el cabello. De esta manera, gracias a su maestría en el manejo de los lápices, Carreño envolvió el rostro del monarca en una atmósfera vaporosa, dulcificando sus rasgos como hizo en el cuadro del Prado. El estudio paralelo del dibujo y el lienzo revela que existen notables analogías entre ellos: al igual que en el apunte, en el retrato al óleo el artista unió sutilmente la línea de las cejas y la nariz, suavizó el perfil de la mandíbula y marcó leves sombras en la parte superior del pómulo, en la sien derecha y bajo el labio inferior. Del mismo modo que en el dibujo amalgamó la sanguina y el lápiz negro para describir los labios, en el lienzo combinó para definirlos pinceladas de color oscuro con otras de pigmento rosáceo, empleado también para iluminar los párpados con breves toques que corresponden a los trazos de sanguina presentes en la hoja de la Academia. Este parangón pone en evidencia que Carreño no sólo utilizó los lápices como si de pinceles se tratara, sino que además se sirvió de ellos para ensayar la modulación de la luz y los efectos cromáticos que luego plasmó sobre el lienzo.

CAC

[1] Véase la nota sobre la procedencia de cat. 16.

[2] Citado en Morán Turina 2003, p. 63.

CAT. 49